Petru Comarnescu

confluențe ale artei universale

Editura Meridiane

Petru Comarnescu

confluențe ale artei universale

EDITURA MERIDIANE
București, 1972

Pe copertă:
FRANS HALS — Grup de familie
National Gallery, Londra
Foto: Preiss & Co., Ismaning

CUVÎNT ÎNAINTE

Culegerea de față întrunește o bună parte din textele răspîndite de Petru Comarnescu prin diferite publicații în aproape trei decenii de existență, începînd din 1944 pînă în 1970, cînd neființa l-a smuls pentru totdeauna unor preocupări cărora le închinase întreaga lui viață. Pornită din dorința de a aduna cel puțin parțial ceea ce fusese risipit cu generozitate vreme de ani, ea a putut beneficia de însuși sprijinul autorului. Deși slăbit de o suferință care îl împiedica tot mai mult să lucreze pe măsura posibilităților sale, Petru Comarnescu nu și-a refuzat totuși, în ultima perioadă a vieții lui, energia și răgazul necesare trimiterii la sursele respective, stabilirii unei prime selecții și jalonării acestei cărți în sensul unor confluențe ale artei universale. Astfel, deși unele din titlurile indicate de el nu au mai putut fi din păcate găsite, marea majoritate a materialelor întrunite în sumarul volumului au fost incluse pe baza planului stabilit de autor însuși, care a ales și titlul culegerii. Ar fi voit, desigur, să revadă planul acesta, să-i aducă îmbunătățiri, să-l definitiveze și să parcurgă apoi în tihnă manuscrisul și poate că atunci, fără a fi fundamental alta, culegerea nu ar fi fost întocmai aceasta. Dar nu a mai avut posibilitatea să o facă, iar editura a optat pentru ceea ce a considerat că reprezintă — în limitele acestui titlu și în condițiile date — cuvîntul ultim al autorului.

Spirit erudit și fecund, larg în vederi pentru că nu era capabil să renunțe la tinerețe, Petru Comarnescu făcea parte din categoria acelor oameni pentru care generozitatea intelectuală devine chemare. Aflat, de pildă, în fața frescelor Voronețului, la umbra căruia și-a găsit pentru totdeauna odihna, era gata să devină ghidul primului întîlnit, interpretul entuziast și original al strălucitei picturi murale care a făcut faima bătrînei ctitorii. Entuziasmul acesta cheltuitor și molipsitor, care nu l-a părăsit niciodată, l-a însoțit pe toate drumurile investigațiilor sale, iar unul dintre acestea trecea și prin vastele domenii ale artei universale. Animat de o curiozitate pe care i-o hrăneau setea de cunoaștere și dragostea pentru frumos, sensibil și receptiv la orice fapt de cultură — fie el cît de îndrăzneț — născut sub imperiul autenticului, el a fost unul dintre aceia care își manifestă în permanență prezența și a căror prezență se impune în primul rînd prin nevoia stringentă de a se exprima. Culegerea de față, pe care editura a tipărit-o ca pe un omagiu adus memoriei acestui spirit ales, mărturisește tocmai această latură a personalității lui Petru Comarnescu, tocmai această prezență plină de responsabilitate față de cititor, care i-a caracterizat întreaga activitate.

O INCALCULABIL DE IMPORTANTĂ TEORIE ASUPRA ORIGINII STATUII-PORTRET ŞI A ALTOR ARTE

În privința creației artistice, nimeni nu mai poate crede temeinic într-o evoluție continuă, pornind de la forme simple și rudimentare către forme din ce în ce mai desăvîrșite. Arta elenă și cea a renașterii, muzica lui Johann Sebastian Bach sau sculptura lui Michelangelo sînt culmi, care nu mai suportă dezvoltare și depășire. De aceea, istoricii artelor și esteticienii au părăsit explicațiile evoluționiste unilineare, valabile probabil în biologie și desigur în tehnologie, preferînd să explice desfășurarea creațiilor artistice prin cicluri, limitate în timp și în spațiu, la anumite condiții naturale și sociale, ale căror stiluri și genii nu se repetă și mai ales nu pot fi întrecute calitativ.

Pictura a început, pe cît cunoaștem astăzi, nu de la ceva imperfect și stîngaci, ci cu acele animale de pe pereții grotelor preistorice, înfățișate aproape realist, cu toată încordarea, mișcarea și măreția vitală a formelor și volumelor lor, imaginile fiind realizate cu timpul policrom, în stilul solutrean și magdalenean al frescelor de la Font de Gaume și Altamira. Renii și bizonii pictați de omul preistoric sînt perfect descriși și evocați cu puteri magice. Alteori, întîlnim la preistorici și imagini sugestive, impresioniste, ca acea turmă de reni, sugerată în mișcarea ei, primele patru animale fiind trasate oarecum complet, pe cînd restul turmei este sugerat doar prin trasarea unor coarne, nervos prelungite și păstrînd un ritm viu, operă magdaleneană găsită în grota de la Maine. Pictura începe, așadar, cu o stăpînire desăvîrșită a mijloacelor tehnice, începe complex și variat, cu aspecte realiste și impresioniste.

La rîndul ei, sculptura începe astfel. Sculptura paleolitică descrie realist și complex trupul omenesc și de loc chipul omului. Statuetele găsite la Willendorf și Menton sînt lucrate primitiv, înfățișînd mai ales femei cărora li se accentuează și exagerează formele legate de reproducere, sculptura fiind produsul unui cult religios sau magic, iar nicidecum o înfățișare concretă și riguroasă a omului. Între pictura preistoricilor și cea a primitivilor de astăzi nu se poate face o apropiere calitativă general valabilă, preistoricii fiind pictori animalieri care au realizat perfecția. Dimpotrivă, între sculptura preistorică și cea primitivă asemănările sînt izbitoare, pînă la identificare. Am însemnat aceste dificultăți de generalizare a începuturilor artelor plastice. Unele arte încep perfect, altele rudimentar. Unele încep realist, altele simbolic și abstract. Iar pînă la egipteni nu se poate vorbi de o sculptură care să portretizeze pe om, exprimîndu-i chipul și repetîndu-i proporțiile și configurațiile trupului. Egiptenii sînt primii statuari portretiști. Asupra originii sculpturii-portret, a statuilor la început realiste și apoi mai abstracte și simbolice ale vechilor egipteni s-au scris multe și totuși explicațiile au fost puține. Istoriile artelor ne vorbesc de spiritualitatea, abstractizantă și simbolică a artei egiptene, dar nu pot explica suficient începuturile realiste, statuile acelea perfect descriptive, cu respect față de volumul corpului și chiar cu oarecare trăsături psihologice, ca acel *Scrib* așezat pe pămînt, aflat la Luvru.

Iată că în ultimele două decenii se ivesc o serie de explicații care ne pot ajuta mult la înțelegerea originii și sensului sculpturii, mai ales a statuii-portret. Se găsesc în lucrările unui biolog și antropolog englez de curînd decedat, savantul G. Eliott Smith, despre care la noi nu s-a scris aproape nimic, cu excepția „referatelor de ansamblu“, asupra lucrărilor sale, publicate de dl. Prof. Dr. Gh. T. Popa în *Insemnări Ieșene* (numerele din Martie și Mai 1936). Eliott Smith e cunoscut prin cercetările sale de anatomie și antropologie, dar pentru noi e interesant îndeosebi prin explicațiile date asupra formării culturii și artelor. Nu trebuie să uităm că aceste explicații ne vin de la un savant care a studiat scoarța creierului, descoperind acea parte în care se întîlnesc impresiile văzului și auzului cu acelea ale tactului, numită de el *neopaliu* și care distanțează pe om de animal. De asemenea, a cercetat stadiul intermediar dintre om și maimuță, stabilind noi legături, în parte pe baza descoperirilor făcute de un elev al său în China, americanul Davidson Black, descoperitorul lui *Sinanthropus pekinensis.* Eliott Smith a fost timp de nouă ani profesor la Cairo și a cercetat mormintele din Valea Regilor, în special mumiile și obiectele aflate lîngă ele. De la un cercetător de fapte concrete și cu perspective materiale ne vine, așadar, explicația pe care voim să o înfățișăm și care poate avea consecințe incalculabile pentru înțelegerea artelor și civilizației.

Teoria asupra statuilor-portrete se află cuprinsă în volumul *Egyptian Mummies*, scris de G. Eliott Smith în colaborare cu Warren R. Dawson (London, G. Allen and Unwin, 190 pp. cu gravuri în lemn și ilustrații, prima ediție 1924). Explicațiile sînt legate de rostul și procesul mumificării.

În Egiptul predinastic (cam 3 400—3 100 î.e.n.) era obiceiul de a se îngropa morții, ușor înfășurați în pînzeturi, în gropi nu prea adînci. Nisipul cald și de loc umed adesea usca corpul, oprind procesul de descompunere. Această păstrare naturală, crede Eliott Smith, a sugerat egiptenilor nu numai încercările ulterioare de prezervare a corpului omenesc, dar credința în supraviețuirea celor morți. Egiptenii s-au străduit să păstreze cît mai bine cadavrele, faptul căpătînd un sens religios. Primele experimente de conservare în mormintele mai mari s-au făcut, probabil, în timpul primei dinastii, de pe atunci întrebuințîndu-se rășina, sarea, soda, ca principale ingrediente ale operației de mumificare. Preocuparea îmbalsamatorilor era atît de a opri descompunerea țesuturilor corpului, cît și păstrarea formei vii și identitatea personală a individului, condiție necesară pentru ca sufletul să-și găsească singur și lesne trupul lui. Pentru a păstra această identitate a individului mort, îmbalsamatorii păstrau capul mortului neschimbat și făceau tot felul de inscripții pentru identificarea mortului cu Osiris. Astfel, mumificarea e urmarea credinței în nemurirea sufletului, devenind caracteristică spiritualității egiptene. În Egipt, existînd mumificare, există și credința în nemurire, — observă autorii englezi — pe cînd în Sumeria și Creta, neexistînd îmbălsămare și mumificare, în primele timpuri, nu există nici credința în nemurire. Observați cum din fapte materiale savantul deduce pe cele spirituale, dîndu-le o bază concretă, palpabilă.

Mumificarea urmărea să facă și un portret al celui mort, corpul fiind înfășurat într-o serie de bandaje de pînză și respectîndu-se asemănarea mumiei cu mortul, asigurîndu-se astfel continuarea existenței. Pentru ca sufletul să-și găsească trupul, s-a făcut — în timpul Piramidelor sau a celei de a 4-a dinastii — din calcar sau din nămolul Nilului un model al capului celui defunct, cap așezat în camera mortuară (cam tot pe atunci introducîndu-se și măștile, acestea însă de scurtă durată).

Capetele înlocuitoare (substitute heades, cum le numește un alt savant) s-au dezvoltat cu timpul în statui ale întregului corp. Statuia era presupusă a deveni lăcașul lui *Ka,* unul dintre sufletele gemene ale mortului, pe cînd, celălalt, *Bai*, trecea în lumea cealaltă spre a se identifica cu Osiris. Rostul însemnat al statuii-portret în viaţa şi spiritualitatea egipteană este arătat şi de numele dat sculptorului — *acela care asigură viaţa* (he who causes to live), ca şi actului de a face o statuie : *a da naştere*, din acestea reieşind deplin ideea că modelarea unui portret asemănător cu mortul era, de fapt, crearea unei imagini vii, perpetuarea vieţii celui mort, reînnoirea vieţii lui. Reproducînd mai departe nu numai ideile, dar şi expresiile esenţiale din lucrarea lui Eliott Smith şi Dawson — consemnăm că inventarea statuii a creat obiceiul de a o adăposti într-o încăpere deasupra pămîntului, duplicînd corpul mumificat şi ascuns sub pămînt, într-un mormînt elaborat de ştiinţa arhitecturii, care, ca şi sculptura statuară şi portretistică, este o urmare a mumificării şi credinţei în nemurirea sufletului. Statuii-portret i se aduceau ofrandele de mîncare, tămîie şi libaţii, aceste ceremonii fiind socotite necesare pentru continuarea existenţei celui mort. Tămîierea şi libaţiile aveau rostul de a reda cadavrului mirosurile vitale şi seva ce deosebea izbitor un om viu de unul mort. Aceste ceremonii se făceau fie în faţa mumiei, fie în faţa statuii, mai tîrziu. Gura mumiei se lăsa deschisă pentru a i se reda suflul vieţii, prin îndeplinirea dinamică şi foarte vie a unor jocuri şi dansuri, sau a unor acţiuni dramatice.

Dacă urmărim bine, vedem cum din actul şi sensul mumificării, Eliott Smith deduce : credinţa în nemurirea sufletului, crearea arhitecturii necesară pentru păstrarea nealterată a mumiei, astfel întrebuinţîndu-se piatra şi tehnica gîndirii, crearea sculpturii-portret, începuturile teatrului, ale dansului (şi poate intensificarea muzicii) pentru a vitaliza mumia. De asemenea, arta sculpturii în lemn, prin întocmirea sarcofagelor, stilul decorativ al inscripţiilor, arta amuletelor, dezvoltarea frescelor, acestea avîndu-le cu superioritate și preistoricii. Originea templului tot în legătură cu mumiile o vede Eliott Smith : ritualurile pentru cel mort devin cu timpul un act de adorațiune a mortului. Zeificat, căci mai ales regii morți erau mumificați și lor regii vii le închinau ceremoniile arătate, pentru ca monarhul decedat să-și continue existența și să-și ocrotească urmașii săi. Trecîndu-se la ritualurile de adorare a celui mort, considerat ca un zeu, ritul de la mormînt este părăsit, oficiindu-se în templu. Cu timpul, mumificarea se democratizează, nemaifiind numai pentru faraoni. Regii care conduc lasă preoților sarcina îndeplinirii ritualurilor față de cei morți și totuși nemuritori.

G. Eliott Smith nu merge mai departe cu explicațiile sale, cel puțin nu în volumul *Egyptian Mummies*, unde se ocupă mai mult incidental de sculptura-portret. Dar constatările și explicațiile sale ne permit să înțelegem o seamă de fenomene estetice.

Mai întîi, înțelegem de ce sculptura egipteană a început realist și s-a dezvoltat către monumental simbolic și abstract. La început, sculptura statuilor avea funcția de a fi imaginea cît mai reală a morților, căci statuia era lăcașul sufletului și sufletul trebuia să-și recunoască lesne trupul. Capetele și statueta-portret înlocuiau trupul celui decedat, pentru a-i continua nemurirea.

În al doilea rînd, prin trecerea de la riturile față de cel mort la actul de adorare dumnezeiască a lui, sculptura statuară era firesc să treacă și ea de la realismul oarecum imitator al trupului la proiectarea monumentală și cît mai falnică a celui adorat. De aceea, în perioadele mari egiptene avem sculpturile acelea uriașe, mărețe, supranaturale, care abstractizează forma și trec spre simbolic.

În al treilea rînd, ținînd seama de funcția originară a statuiei-portret, pricepem caracterul spiritual al artei, legătura dintre natură și artificialiate, legătura sculpturii cu realismul corporal, dar și cu puterile existenței, din aceste corelații dezvoltîndu-se orientările majore ale sculpturii de totdeauna, mereu legată de trup, cu unele excepții, dar căutînd mereu sufletul. În fine, miracolul egiptean, stîrnit de conservarea naturală a cadavrelor și de mumificarea ce i-a urmat, întărind credința în nemurirea sufletului, ne arată cum atunci cînd într-un loc și într-un timp anumit se întrunesc condiții unic de complexe și sugestive, fie ele naturale (nisipul oprea descompunerea) sau sociale (credința în nemurire cu implicațiile ei sculpturale, arhitectonice, teatrale, coregrafice etc.) atunci avem o cultură perfectă și complexă, progresul și desăvîrșirea realizîndu-se intens și într-un ciclu spiritual și tehnic suficient sieși, pe cînd, dacă astfel de condiții nu se întrunesc, pot trece milenii și veacuri — așa cum au trecut mileniile dinainte de egipteni și așa cum au trecut unele veacuri și după ei, și după greci, și după Renaștere — fără a mai avea creații atît de bogate, chiar dacă după evoluționiști n-ar trebui să fie întrerupere și lîncezire.

Deși Eliott Smith explică nemurirea și crearea unor arte sau modalități estetice ale acestor arte, pornind de la un fapt material (conservarea cadavrului, din pricina climei și nisipului cald și uscat), el ne arată, indirect, că artele majore s-au ivit numai după ce spiritul uman, prin credința în nemurire, a căpătat puteri neîntîlnite pînă atunci. Dar se poate susține că însuși faptul material a ocazionat, iar nu creat, spiritualitatea egipteană și, o dată cu ea, primul mare ciclu de creație artistică. Indiferent de premise, legăturile stabilite de explicația mai sus arătată sînt extrem de rodnice și pot conduce la teorii foarte relevante pentru istoria artelor și esteticii.

VIAȚA ȘI OPERA LUI REMBRANDT VAN RYN

Întreaga lume sărbătorește la îndemnul Consiliului Mondial al Păcii împlinirea a trei sute cincizeci de ani de la nașterea pictorului olandez Rembrandt van Ryn. Într-adevăr, dintre marii creatori ai picturii, puţini sînt mai aproape de spiritul și năzuințele lumii progresiste din zilele noastre, iar dintre cei care au trăit și s-au manifestat în secole mai îndepărtate nici unul nu a deschis atîtea căi de înțelegere a omului, valabile și astăzi, nu a impus o metodă și o tehnică atît de inspiratoare pentru arta contemporană, cum s-a petrecut cu acest făuritor al unei noi viziuni umaniste. Opera lui Rembrandt este o culme de pe care vezi ceea ce s-a creat pînă la dînsul, dar și ceea ce se va crea în secolele următoare, căci el sintetizează sforţările cele mai însemnate ale pictorilor de pînă la el și, totodată, prin înnoirile aduse, îndrumă arta picturii pe un nou făgaș, care este în bună măsură, făgașul picturii moderne. Desigur, și arta lui Da Vinci, a lui Michelangelo și Tiţian, ca și cea a contemporanilor săi Rubens și Hals, s-a păstrat vie și apropiată de noi dar, dintre acești uriași ai creaţiei plastice, Rembrandt este cel mai „modern“, cel mai inspirator pentru noi cei de azi, pentru largul și dinamicul realism al vremii noastre. Aproape că nu există pictor dornic să exprime caracterul uman, viaţa în sensurile-i mărețe, care să nu se gîndească la Rembrandt, să nu-i cerceteze procedeele înnoitoare și expresiile de-o uluitoare adîncime. Nu mai stăruim că nu există critic, care să nu-l ia ca măsură de comparaţie, cînd vrea să înţeleagă esenţa artei picturale, sensul picturalului şi să descifreze modalităţile prin care pictorul olandez a ajuns la un salt calitativ în istoria artelor.

Şi viaţa şi opera lui Rembrandt capătă luminoase înţelegeri dacă cercetăm condiţiile sociale în care a trăit, dacă adîncim istoria şi configuraţia locurilor, atmosfera lor specifică, unde el a creat şi a dus o viaţă, dacă nu plină de prea multe evenimente, în tot cazul dovedind o necurmată strădanie de depăşire, printr-o muncă fără preget şi printr-o rar întîlnită frămîntare lăuntrică. O viaţă măreaţă, închinată cunoaşterii şi creaţiei, din care nu au lipsit bucuriile simple şi autentice, dar care a avut parte, de la un moment dat, de suferinţe şi încercări nespus de dramatice ce ar fi doborît pe un om fără tăria de caracter a lui Rembrandt van Ryn. Şi tocmai frămîntarea spiritului său de artist şi situaţiile dramatice din afară i-au potenţat creaţia, conferindu-i acel dramatism care străbate opera-i de maturitate şi culminează prin găsirea unor noi viziuni picturale.

I

Rembrandt s-a născut la 15 iulie 1606 la Leyda, un oraş vestit şi datorită universităţii, ce fiinţa încă din 1575, şi datorită unor meşteri ce au purces de acolo, ca Lucas van Leyden, pictor şi gravor, înaintaş cu aproape un veac în tehnica gravurii în aramă, pe care a cultivat-o cu deosebită măiestrie şi ilustrul urmaş. Fiu al unui morar şi, prin mamă, nepot de brutar, Rembrandt van Ryn a crescut în sînul micii burghezii olandeze, avînd parte de soarta schimbătoare a acestei pături sociale, dar depărtîndu-se cu timpul de mentalitatea şi mijloacele ei de căpătuire.

Părinţii, oarecum chivernisiţi, l-au făcut să urmeze la universitatea din oraşul natal, sperînd să-l vadă pastor protestant, dar Rembrandt, însetat de cunoaşterea vieţii şi fermecat de încîntătoarele privelişti ale ţinuturilor din preajmă, dorea să se exprime pe altă cale decît cea a teologiei şi a cărturăriei. Vocaţia de pictor i se manifestă de timpuriu şi părinţii nu pot decît să se încline în faţa voinţei tînărului artist, care studiază la Leyda cu pictorul Jacob van Swanenburch. Acesta, un artist mediocru, dar posedînd totuşi cunoştinţe mai largi, căci studiase şi în Italia, îşi dă seama de talentul elevului şi de grabnicele lui progrese. De aceea, îl sfătuieşte pe tînărul Rembrandt van Ryn să plece la Amsterdam, unde exista un mediu artistic mai prielnic şi numeroşi pictori, care cultivau mai ales arta portretului. Tînărul îi ascultă povaţa şi pleacă în 1624 la Amsterdam, unde urmează pictura cu un maestru renumit pe vremea aceea, Pieter Lastman, italienizant ca şi profesorul de la Leyda, scăldînd uneori priveliştile într-o lumină fantastică şi folosind clarobscurul, fapt prin care unii biografi ai lui Rembrandt caută să explice viziunea şi tehnica lui de mai tîrziu. Dar tînărul nu rămîne mai mult de şase luni în atelierul lui Lastman şi se înapoiază la Leyda. Avusese prea puţine afinităţi cu profesorul său, iar Amsterdamul pare a-l fi dezorientat atunci.

Înapoi acasă, Rembrandt lucrează fără contenire împreună cu Jan Lievens, colegul de la Amsterdam, care l-a urmat la Leyda şi care va fi multă vreme sub înrîurirea sa. Unul dintre cei mai vechi biografi ai lui Rembrandt ne spune că acesta „nu înceta să lucreze în casa părinţilor cît era ziua de lungă". Rembrandt ascultă de propriile lui imbolduri, căutînd să-şi cîştige o îndemînare în portretele pe care le face celor din preajmă, părinţilor, surorii sau lui însuşi. De altfel, portretele deţin aproape trei sferturi din opera sa, ceea ce se explică şi prin comenzile numeroase ce le făceau cetățenii olandezi pictorilor și răspunzînd nevoii oricărui om de a-şi avea în casă chipurile celor dragi. Abundența și propășirea artei portretului în Olanda secolului al XVII-lea se explică prin această nevoie sentimentală și cum, din fericire, fotografia s-a descoperit mult mai tîrziu, lumea a putut căpăta numeroase capodopere picturale și sculpturale, în care sufletul omului este adîncit și oglindit pe chipuri atît de deosebite.

Rembrandt a lucrat cu înfocare, la început mai ales portrete și compoziții cu teme biblice, sau picturi de gen, neuitînd nici subiectele din antichitate, alegoriile și fabulele, pentru ca mai tîrziu să treacă și la peisaje și naturi moarte, precum și la marile compoziții ce-l vor face nemuritor, ca și unele din portretele create în epoca maturității

Se cunosc acum destule lucrări din anii 1626—1632, adică din perioada sa de formare la Leyda. Printre autoportretele pline de vigoare și caracter este și acela aflat la Muzeul din Kassel, unde îl vedem pe tînărul pictor cu o față rotundă și plină, destul de muşchiuloasă, cu părul inelat și cu o privire visătoare din care nu lipsesc însă nici pătrunderea, nici energia. Pictorul are ceva din robustețea unui flăcău de la țară și interesant se dovedește modul în care este umbrit chipul acesta viguros și oarecum spiritualizat. Părul bogat umbrește ochii mari și porțiunile centrale ale chipului, în timp ce obrazul drept este puternic luminat. În alte autoportrete din tinerețe, îl vedem pe Rembrandt costumat în cavaler, în unele rîzînd, în altele meditînd, pictorul înfățișîndu-se cînd mai firesc și mai simplu, cînd mai teatral, pozînd parcă în oglindă. Lucrările sînt nespus de diferențiate și în unele se vădește înrîurirea patetismului rubensian, strădania spre sinceritate a lui Hals, sau eleganța lui Van Dyck. Dar pătrunderea psihologică a unora dintre aceste portrete și iscusita tratare a luminii și umbrei, chiar dacă este încă exterioară, vestesc viitoarele reușite ale pictorului. Chipul zbîrcit și cu trăsăturile urîțite de vreme ale mamei pictorului apare în mai multe lucrări, dintre care *Bătrînă cetind* (1631 — Rijksmuseum, Amsterdam) este cea mai interesantă. Aici mama pictorului, înfățișată ca profetesa Hanna, stă aplecată în fața unui mare incunabul. Atitudinea firească, intimă, fără nimic solemn a bătrînei, coloritul cu sclipiri aurii (boneta de lamé) și lumina, care pătrunde prin faldurile mantiei de catifea, dovedesc preocupările caracteristic picturale ale lui Rembrandt.

O pictură de gen, lucrată în 1627, *Zaraful* (Muzeul din Berlin) înfățișează tot pe un bătrîn, care privește la lumina lumînării o monedă, înconjurat de diverse obiecte aflate în neorînduială pe masă, probabil acte și înscrisuri, saci și registre. Aici se vădesc înrîuririle unor maeștri flamanzi și olandezi mai mărunți, care dacă aveau darul observației, nu știau să compună armonios o lucrare și să o reducă la elementele caracteristice. Tot din viața din preajmă este și *Operația la picior* (1628, colecție particulară, Zürich), unde un felcer taie cu bisturiul rana de la piciorul unui bătrîn, așezat într-un jilț și arătat într-un moment de grea suferință, cînd caută însă a se stăpîni. Sînt desigur lucrări interesante, ca și compozițiile din 1626 : *Judecata lui Brutus, Tobias și soția sa, Isus izgonind din templu pe zarafi*, dar chipurile și atitudinile personajelor sînt adesea grandilocvente și convenționale, expresiile exterioare, lumina și umbrele urmărind efectele dramatice, dar rămînînd la suprafața lucrurilor.

Mai complexă este compoziția *Intrarea în biserică* (Prezentarea copilului Isus în fața lui Simion, la templu), lucrare din 1631 (Haga, Mauritshuis), unde în monumentala clădire barocă vedem un grup de bătrîni centrați în jurul copilului Isus, pe care îl ține în brațe, Simion. Pe scările din dreapta puzderie de personaje, ca și în primul plan tot din dreapta. Compoziția este cam confuză, are prea multe elemente în dreapta și un mare gol în stînga, deși un personaj în picioare este adus ca să echilibreze grupul central în jurul copilului. Lumina, care cade pe umerii personajului aflat în picioare și pe chipurile eroilor biblici, este ca un fascicol de raze al unui reflector, care luminează parțial o scenă de teatru. Razele astfel proiectate lasă o bună parte din uriașul templu în umbră și penumbră și, în genere, stăruie în tablou o disproporție între părțile puternic luminate și celelalte, ca și între personaje și imensul spațiu, în care ele par a se pierde. Lucrarea are din încărcarea și exagerările barocului.

Rembrandt și colegul său începuseră să-și facă un nume. Cei doi tineri găsesc cumpărători pentru lucrările lor, ba uneori Rembrandt este chemat și la Amsterdam pentru diferite comenzi. Adînca înfocare cu care lucrase, stăruitoarea concentrare asupra chipurilor din preajmă, mereu studiate în schițe și uleiuri, tratarea unor scene mai complexe, căutarea unui colorit mai vibrant și a unei luminozități mai vii începuseră să-și dea rezultatele.

După șase ani de lucru la Leyda, Rembrandt van Ryn pleacă în 1631 la Amsterdam, unde se va statornici pentru tot restul vieții. În acest centru înfloritor și pe atunci capitala Olandei, Rembrandt va cunoaște triumful și suferința și aici va avea parte de marile încercări, care îi vor îmbogăți arta, dar cu un preț scump plătit.

II

Între Leyda și Amsterdam, între gurile Rinului și Zuidersee și-a petrecut viața Rembrandt de la Rin, pictorul care nu a ieșit niciodată din patrie, spre deosebire de majoritatea artiștilor flamanzi și olandezi din vremea sa care, rupînd cu tradițiile înaintașilor lor, numiți primitivi, s-au îndreptat spre Italia, pentru a se inspira de la maeştrii Renaşterii. S-a crezut, la un moment dat, că Rembrandt ar fi fost în Anglia, dar desenul înfăţişînd catedrala Sfîntul Paul de la Londra a fost făcută după lucrarea altcuiva. Fapt este că Rembrandt nu a vrut niciodată să se ducă în Italia. socotind că se poate realiza în ţara lui. El îi va spune, mai tîrziu, elevului său Hoogstraten : „în ţara ta, vei găsi atîtea frumuseţi încît viaţa îţi va fi prea scurtă pentru a le înţelege pe toate. Italia, oricît de frumoasă ar fi, îţi va fi inutilă, dacă nu ești în stare să redai natura care te înconjoară“ (citatul după Louis Gillet).

Este în această atitudine și o înaltă conștiinţă creatoare și orgoliul omului tare, care nu se vrea înrîurit din afară, ci caută să se exprime pe sine însuși și lumea lui, precum și o reacţiune împotriva contemporanilor care rupseseră cu vechile tradiţii ale artei flamande și olandeze și cultivau pe atunci o artă academizantă, lipsită de contactul viu și inspirator al vieţii reale. Era poate și dorinţa de a se deosebi și pe această cale de contemporanul său Rubens, mai vîrstnic cu treizeci de ani decît dînsul și de unii dintre elevii săi, care stătuseră îndelung în Italia. Cert este — și întreaga-i activitate o dovedește — că Rembrandt a dorit să fie el însuși, să găsească viziuni și modalităţi de expresie nemaiîntîlnite pînă la el și care să oglindească și mai puternic și mai măiestrit realitatea familiară și adevărurile lui lăuntrice. În contrast cu Pieter Paul Rubens și cu elevul acestuia Anton Van Dyck — Rembrandt se inspiră din realităţile și cultura patriei sale și refuză înrîurirea directă a străinătăţii. Este o atitudine interesantă aceasta și la fel de valabilă, în unele cazuri, ca și cealaltă. Nu vrem să susţinem că schimbul de cunoașteri și experienţe nu ar fi necesar și că a călători în alte ţări de mare cultură nu este ceva prielnic formaţiei unui talent. Exemplul lui Rubens și al lui Van Dyck, ca și al atîtor alţi artiști, dovedește că artistul adevărat se împlinește prin contactul cu creațiile altor popoare și civilizații. Dar Rembrandt a dovedit că și contrariul este cu putință, dacă artistul are forță creatoare și știe ce să caute în lumea lui mai restrînsă. Într-adevăr, cunoașterea și creația nu depind atît de vastitatea spațiilor străbătute și de varietatea celor văzute, cît de adîncirea realităților proprii. Lui Rembrandt i-a priit experiența restrînsă la o porțiune mică de pămînt, la regiunea dintre Leyda și Amsterdam, cum, la rîndul său, lui Rubens i-a priit îndelungatul contact cu arta Veneției și a Florenței sau a Romei. Rubens a stat opt ani în Italia, realizînd apoi o sinteză între viziunea nordicilor și cea a sudicilor. Rămîne o întrebare dacă același lucru se poate spune și despre Van Dyck (1599—1641), elevul lui Rubens, mort prea de timpuriu și care a petrecut patru ani în Italia, mai ales la Veneția ; este o întrebare dacă contactul acesta cu Italia nu i-a pricinuit o înstrăinare de spiritul artei flamande și olandeze și deci pierderea în parte a originalității, la care ar fi ajuns în condițiile lui Rembrandt. Dar trăind prea puțin, greu se poate deduce ce ar fi creat mai tîrziu Van Dyck, pictorul lumii aristocratice și al atitudinilor elegante și grațioase. Jordaens a fost multă vreme credincios pictorilor primitivi flamanzi, dar ulterior, sub înrîurirea experienței italiene a lui Rubens, și-a schimbat și el viziunea picturală, mai înainte specific națională.

Înrîurirea marilor maeștri italieni era foarte puternică în Țările de Jos, ca și în restul lumii, și desigur nu fără temei, dar cu atît mai uimitor și mai semnificativ rămîne refuzul lui Rembrandt de a ieși din patrie. Rembrandt ilustrează adevărul că artistul adevărat merge mai ales în adîncime decît în acumularea de experiențe exterioare — în adîncimea propriei ființe ca și în adîncimea lumii lui proprii, a mediului său specific. Concentrîndu-se asupra lumii sale, Rembrandt este cel puțin tot atît de bogat creator ca și Rubens, depășindu-l de altfel în multe privințe pe Rubens, și fiind mai reprezentativ pentru patria sa, așa cum fuseseră mai înainte Van Eyck, Memling, Brueghel și maeștrii primitivi, care sînt și înaintașii lui Rembrandt, căci pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea Țările de Jos nordice nu au avut o existență artistică separată de cea a Țărilor de Jos sudice. Să nu uităm că unul dintre profesorii flamandului Rubens a fost olandezul din Leyda, Otto Voenius. Doar în urma revoluției olandezilor împotriva tiraniei spaniole şi după armistiţiul din 1609, Olanda se separă de Flandra care își va continua încă multă vreme viața sub tirania spaniolilor şi a Inchiziţiei.

Și pentru că sîntem în fața a doi uriași ai picturii, Rubens și Rembrandt, fiecare formîndu-se în felul său și apoi exprimîndu-se cu totul diferit, nu este fără interes a cunoaște pe scurt — în cadrul picturii flamande și olandeze — și activitatea lui Rubens, care într-unele privinţe i-a prilejuit lui Rembrandt crearea unei arte mai adînc umane. Prin opoziție uneori, dar alteori și prin folosirea unora din învățămintele proprii lui Rubens sau căpătate de acesta prin contactul cu arta italiană, Rembrandt s-a putut diferenția și a izbutit să depășească pe contemporanul mai vîrstnic cu treizeci de ani. Rubens, care a început să lucreze într-o perioadă cînd școala flamandă își pierduse caracterul național și nu numai interpreta, dar se mărginea să imite viziunile și tehnicile italienilor, a ţinut să-și înglobeze experiența italiană în gigantica sa activitate creatoare. Și el uitase minunățiile pe care școala flamandă le dăduse lumii întregi. Școala flamandă făcuse, după cum se știe, începuturile picturii în ulei, înlocuind tempera medievală. Prin tempera se înțelegea în secolele XV—XVI în genere materia liantă a culorilor și îndeosebi cleiul de origine animală și vegetală, iar în Italia mai ales materia liantă a culorilor, în compoziția căreia intră ca element principal oul. Jan van Eyck a perfecţionat și răspîndit culorile în ulei, elaborînd o nouă metodă de a picta, pe care, cu unele modificări, a continuat-o și Rubens. „Pictura la flamanzi se executa totdeauna pe un grund alb de clei, care nu sugea uleiul din culori, apoi se punea un strat subțire de culori, astfel că la dobîndirea efectului general să ia parte nu numai toate straturile de pictură, dar și grundul alb, ce părea în tablou asemeni unui izvor de lumină“ (D. I. Kiplik). Picturile în ulei se făceau de obicei pe lemn, deoarece uleiul pe lemn răspundea mai potrivit condițiilor climaterice din nordul Europei decît frescele, care fac gloria altor țări și altor artiști, printre care și aceea a anonimilor zugravi moldoveni ai Voronețului și ai altor biserici pictate pe dinăuntru și pe dinafară în Bucovina.

Către sfîrșitul secolului al XIV-lea, Țările de Jos deveniseră faimoase prin școala lor de ilustratori și împodobitori ai manuscriselor, iar la 1420 s-au ivit, fără a li se cunoaște vreun înaintaș, marii pictori în ulei, frații Hubert și Jan van Eyck. Aceștia au dat la iveală portrete și compoziții legate de viața cotidiană și dintr-o dată au vădit acea uimitoare măiestrie în arta de a îmbina culorile, de a da pastei o transparență și o viață plină de semnificație. (A se vedea la Muzeul de Ară al R.S.R. *Omul cu tichie albastră* de Jan van Eyck.) După o înflorire, care ține aproape nouăzeci de ani, primitivii flamanzi sînt uitați de noile generații de pictori, care se inspiră mai mult de la arta italiană, mai puțin legată de realitățile din preajmă (și uneori mai idealizantă) decît arta unor Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Hans Memling sau a lui Pieter Brueghel, pictorul uneori de un tragic umor, care a oglindit viața poporului flamand și fermecătoarele-i peisaje, încheind tradiția ce pornește de la frații Van Eyck. Dacă la sfîrșitul secolului al XVI-lea și în prima jumătate a celui următor nu ar fi apărut Rubens, Van Dyck, Jordaens și alți cîțiva creatori de frunte, școala flamandă ar fi terminat într-o nemeritată decădere. Aceștia însă i-au adus o nouă înflorire, mai ales Pieter Paul Rubens (1577—1640), care a schimbat întreaga înfățișare a artei din patria sa și din lume. Împreună cu olandezul Rembrandt van Ryn, Rubens a fost acela care a înrîurit pictura pînă în zilele noastre.

Ca și vecinii lor flamanzi, olandezii secolului al XVI-lea deprinseră obiceiul de a trece Alpii pentru a-și perfecționa tehnica și a învăța de la marii maeștri italieni. „Ei au adus o urîcioasă predilecție pentru arta academică : se mărgineau prea mult la studiul anatomiei trupului omenesc, la căutarea pozelor și gesturilor elegante, la grija compoziției și a corectitudinii desenului, ajungînd să nesocotească ceea ce făcuse fala înaintașilor lor : coloritul opulent, reproducerea exactă a accesoriilor, nevoia de realism și observația cu proprii ochi“ (Max Rooses).

Ca și în Flandra lui Rubens — și în Olanda, o dată cu suflul de viață nouă, ce începe prin izgonirea spaniolilor și proclamarea Republicii, pictura cunoaște o deosebită înflorire. Secolul al XVII-lea este „epoca de aur“ a picturii olandeze și numeroși sînt artiștii care, în portret, compoziție, natură moartă și peisaj aduc înnoiri fundamentale, oglindind viața poporului, exprimîndu-i geniul și năzuințele, fără a mai recurge la modele și tehnici din alte țări. Desigur, popoarele nu trăiesc în izolare și schimburile de experiențe și influențe nu sînt niciodată cu totul inexistente, dar una este înrîurirea directă, covîrșitoare, tributară și alta o înrîurire indirectă și care îți dă imbold, pentru propria ta depășire. Pleiada de pictori olandezi, care începe cu Frans Hals, culminează prin Rembrandt și cunoaște ceva mai tîrziu o seamă de neuitate realizări prin Vermeer van Delft și Pieter van Hoog sau prin Terburg, Metsu, Van Ostade, Van Ruysdael, Van de Velde, Cuyp, Wouwerman și Hobbema, unii din ei neîntrecuţi pictori de interioare, alţii peisagişti şi animalieri fără pereche, inspirîndu-se din mediul lor specific şi redîndu-l cu un verism, din care nu lipseşte strălucirea coloritului şi grija compoziţiei — reprezintă descătuşarea din vechile influenţe italiene şi crearea unei arte libere şi originale, produsul caracteristic al poporului şi pămîntului olandez.

Rembrandt nu a fost în Italia şi nici în alte ţări şi înrîuririle viziunii şi tehnicii marilor italieni sînt la el doar indirecte şi neînsemnate. Totuşi, izolat şi neştiutor faţă de ceea ce s-a creat în marea patrie a Renaşterii, el nu a putut rămîne, căci şi prin profesorii săi, şi prin creaţiile lui Rubens, şi prin operele unor pictori italieni, care ajungeau la el autentice sau copiate de alţii, el a luat act de creaţiile italienilor sau ale artiştilor din alte ţări. Se ştie că a făcut schiţe după miniaturile persane şi indiene, precum şi după maeştrii italieni, Da Vinci, Rafael, Mantegna şi că, dacă nu a călătorit în afară de patrie, el şi-a îmbogăţit mereu cosmosul prin felurite modalităţi de cunoaştere. În colecţia sa proprie, strînsă în anii de prosperitate, Rembrandt a avut două lucrări de Rafael, una de Giorgione, alta de Michelangelo, precum şi mulaje după statuile şi reliefurile antichităţii greceşti. De asemenea, a cunoscut şi preţuit lucrările lui Rubens.

Este important că şi în anii formaţiei, şi mai tîrziu, Rembrandt a avut în faţă unele din operele lui Rubens, care a realizat o nouă sinteză artistică, în care Italia şi-a spus de-a dreptul cuvîntul. Născut la Siegen din părinţi originari din Anvers, învăţînd cu italienizantul Otto Voenius şi cu pictorul mai legat de tradiţia flamandă, Van Noort, Rubens a trăit opt ani în Italia, între 1600 şi 1608, unde a studiat cu nesaţ mai ales operele lui Michelangelo, Tiţian şi Tintoretto, de la care a luat temeinice învăţăminte cu privire la marea compoziţie. Înapoiat la Anvers, Rubens a desfăşurat o prodigioasă activitate, bucurîndu-se ca foarte puţini alţi maeştri de un necurmat triumf.

Spre deosebire de Rembrandt, Rubens a avut o viaţă tot timpul îmbelşugată şi fericită, a dus un trai falnic şi strălucitor, înconjurat mereu de nimbul gloriei. Om generos, artist conştient de forţa şi geniul său, Rubens a cîntat viaţa şi dragostea, a exprimat puterea vieţii şi lirismul omului fericit. În afară de cei opt ani petrecuţi în Italia, el a mai călătorit în Spania, Franţa şi Anglia. Ştia şapte limbi şi avea o vastă cunoaştere a lumii. Fericit şi datorită celor două căsătorii ale sale cu Isabella Brant şi Hélène Fourment, nemuritoare datorită portretelor şi compoziţiilor în care ele apar, uneori împreună cu soţul lor — Rubens nu a cunoscut adîncul dramatism al existenţei, care străbate cea mai mare parte a operei lui Rembrandt.

Dacă opera lui Rubens impune prin forţa şi căldura ei, nelipsindu-i nici un anumit eroism uman, expresie tot a omului Renaşterii, ea nu dovedeşte adîncimea de cunoaştere a vieţii şi a omului, prezentă mereu la Rembrandt, artistul mult mai legat decît toţi contemporanii săi de realităţile celor mulţi şi stăpîniţi de năzuinţe sociale depărtate şi apoi chiar potrivnice celora împărtăşite de marii potentaţi din ţara sa. Într-un sens mai restrîns, şi Rubens a fost legat de patria sa, chinuită de teroarea spaniolilor, dar care, spre deosebire de Olanda, îşi va căpăta mai tîrziu şi mai anevoie independenţa politică. Rubens a legat şi el firul tradiţiei din pictura patriei sale, îmbinîndu-l totodată cu marile învăţăminte primite de la maeştrii italieni. Arta sa este o sinteză între tradiţia flamandă şi cea italiană, întrunind, după cum se exprimă Elie Faure, „viaţa nebuloasă a nordului cu logica sudului. Prin el, spiritul lui Michelangelo întîlneşte omenia lui Rembrandt pentru a defini... misiunea europeană în unitatea-i profundă".

Pictor de mare forţă creatoare, dovedind o sănătate şi o vigoare nu lipsită însă de sensibilitate, sigur pe instinctele sale de om și de artist, neobosit în munca sa, la care a fost ajutat de străluciți ucenici, Pieter Paul Rubens a cultivat toate genurile picturii și a lăsat un mare număr de compoziții inspirate de biblie, scene istorice, alegorii, portrete și peisaje, dovedindu-se stăpîn pe arta compoziției, un bun portretist și un neîntrecut animalier. În compozițiile sale, inspirate de biblie sau de istoria romanilor, sau de viața Mariei de Medici, Rubens tratează, mai ales la început, personajele ca pe niște uriași, conferindu-le eroism și forță.

Linia lui unduioasă, conturînd trupurile și musculatura, pămîntul și văzduhul, este legată de materie și reușește a-i da o nemaipomenită mișcare — o mișcare vie și concretă, care contopește și însuflețește totul. Pasta lui densă și sclipitoare, așezată cu înflăcărare strat peste strat, uneori prin lungi pensulații, conferă trupurilor o consistență plină de viață și căldură. Tonurile gălbii, unele de culoarea chihlimbarului, desprinzîndu-se din fundaluri întunecate, sau tonurile opalescente, puse în contrast cu stacojiul și nuanțele roșcate sau cu albastrul, poartă lumina în ele, făcînd-o să șiroiască, și ademenesc privirea cu mișcarea și transparența lor. Cu timpul, figurile omenești sînt mai puțin frămîntate și chinuite, făpturile mai puțin gigantice, dar desfășurarea de forță atletică și îmbinarea de elemente complexe stăruie pînă la urmă în compozițiile acestui pictor, care duce arta Renașterii italiene, arta vigurosului Michelangelo și a vibrantului Tițian la arta modernă, ce se bizuie în primul rînd pe mișcarea formelor și a atmosferei, pe vibrația deplină a elementelor înfățișate într-un tablou.

Și pentru că Rembrandt l-a prețuit îndeosebi pe Rubens, nu este fără rost a menționa aici și modul, deosebit de dinamic, în care Rubens îmbina în compozițiile sale puzderiile de personaje, mod totuși diferit de acela al lui Rembrandt, care pornea de la viața interioară a oamenilor, de la frămîntările lor sufletești și obţinea dinamismul exterior prin sugerarea dramatismului lăuntric. Personajele lui Rubens, fie că este vorba de Hristos sau Decius Mus ori de Maria de Medici sau de însuşi pictorul şi soţiile sale, posedă o robustă şi explozivă forţă vitală, o carnaţie vie şi caldă, un aer eroic. Rubens apelează la valorile kinestetice, pe cînd Rembrandt la cele spirituale. Pînă şi îngerii lui Rubens sînt nespus de carnali, grei şi plini, ca să nu mai stăruim asupra energiei şi materialităţii animalelor pictate de dînsul sau asupra arborilor, vegetaţiei şi pămîntului, aflate parcă în necurmată efervescenţă. Este adevărat că grupurile de oameni şi animale, nudurile şi fundalurile cu clădiri se înscriu, toate, în spaţiul vibrant, pe care pictorul îl dinamizează cu o rară forţă şi o neîntrecută ştiinţă compoziţională, dar ce departe sîntem de spaţiul mai sugestiv, mai însufleţit şi uneori mai dramatic al lui Rembrandt !

Aceasta datorită folosirii de către Rembrandt a clarobscurului, „taina creaţiei sale", şi care cu timpul posedă la el adînci valenţe sufleteşti. Rubens nu foloseşte decît valoraţia obişnuită, învăţată mai ales de la italieni şi măiestrit mînuită de el în intensităţile deschise şi închise ale tonurilor şi nuanţelor. Prin darul de a ţese formele din culoare, dintr-o pastă densă şi vibrantă, iscusit valorată, Rubens izbuteşte să înlănţuie formele într-un vîrtej de mişcare, conferindu-le viaţă şi expresie, adînc răsunătoare, dar nu atît de emoţionante şi de profunde ca expresiile şi viaţa personajelor lui Rembrandt.

Nu mai stăruim aici asupra ritmicii compoziţionale a picturii lui Rubens, socotit cel mai decorativ pictor modern, nici asupra caracterului simfonic al viziunilor sale, nici asupra lirismului său viguros şi avîntat, dar mai pămîntesc şi mai puţin subtil decît al lui Rembrandt. Mai puţin decorativ în viziunile sale decît Rubens, Rembrandt a căutat mereu armonia şi echilibrul formelor, ce se încheagă din clarobscur sau sînt învăluite în acest clarobscur, pe care îl vom analiza în curînd. În portret, Rubens nu are adîncimea și interiorizarea chipurilor lui Tițian și Rembrandt, cutremurătoarele lor expresii, chiar dacă portretele nu sînt lipsite de adevăr și farmec.

În fine, peisajele lui Rubens au mai multă vigoare decît poezie. Arborii apar nespus de materiali, cu structura și consistența lor specifică, asemeni stîncilor, pietrelor și pămîntului din preajmă. Nu lipsește strălucirea nici din asemenea peisaje, pătrunse și învăluite adesea de razele soarelui. Se știe că un peisaj al lui Rubens *Castelul Steen*, expus la Londra, a înrîurit toată formația peisagiștilor englezi Turner și Constable, care la rîndul lor au contribuit la dezvoltarea peisajului modern. Dar nu numai acești tîrzielnici pictori au fost înrîuriți de opera lui Rubens, ci chiar și Rembrandt și alți contemporani.

Prin Rubens a cunoscut Rembrandt fundamentele și valențele artei italiene și a știut cum să le depășească, dar nu ignorîndu-le, ci înțelegîndu-le. De asemenea, metodele pedagogice ale lui Rubens nu au fost necunoscute lui Rembrandt, acesta aflînd cum folosea Rubens pe elevii săi și ferindu-se de graba și excesiva productivitate a atelierului lui Rubens, în care uneori elevii lucrau porțiuni din marile compoziții. Se știe că în compoziția *Vînătoarea de lei*, Van Dyck a pictat caii, iar porțiunile de natură moartă din alte compoziții au fost executate de Frans Snyders.

Rubens a murit în 1640 în Anvers-ul său, sărbătorit ca un zeu al culorii și al luminii, continuat de elevii săi și de Jordaens (în a doua perioadă a activității acestuia) și rămînînd îndelungată vreme, pînă către noi, învățătorul multor genii și talente ale picturii, printre care Watteau, Goya, Delacroix. Asemeni altor maeștri ai picturii, aceștia au învățat multe și de la Rembrandt. Ca și la Amsterdam, la Anvers se încrucișaseră, între timp, ideile și bunurile nordului cu vestul şi sudul Europei, închegîndu-se noi viziuni și acţiuni și nutrindu-se noi lupte și idealuri, care dacă nu se vădesc făţiş în opera lui Pieter Paul Rubens, se ivesc însă în avîntul şi forţa sa răscolitoare, în dinamismul său atît de modern, în eroismul pe care îl conferea omului și lumii.

III

După această rememorare a situaţiei artei flamande și olandeze din vremea lui Rubens și Rembrandt și după paralela între acești doi titani ai picturii, paralelă în care maivîrstnicul Rubens a fost termenul de comparaţie, să ne concentrăm asupra mediului și condiţiilor istorice în care a creat Rembrandt de la Rin. Dacă sîntem de acord cu multe din strălucitele observaţii ale lui Elie Faure asupra lui Rembrandt — care a creat „cea mai permanentă artă a picturii“ — nu putem însă împărtăși părerea sa cum că opera lui Rembrandt ar fi fost cea mai instinctivă și mai spontană dintre marile opere ale picturii. Rembrandt nu a fost nepăsător la tot ce nu era obiect și mișcare, cum susţine Faure, căci oricît de puternic și de instinctiv a fost geniul creator al celui care şi-a petrecut întreaga viaţă între Leyda și Amsterdam, el s-a manifestat cu o adîncă luciditate, cu o conștiință profund umană, cu o reflexiune de om raţional, contemporan cu Descartes și Spinoza. Şi dacă este adevărat că pictorul conferea obiectelor și mișcării o forţă expresivă, poate nemaiîntîlnită pînă la dînsul, el nu era nepăsător faţă de semnificaţiile sociale ale acestor realităţi externe, ci, dimpotrivă, ele îi dădeau imboldul creator și, prin aderarea la unele din ele și prin opoziţia faţă de altele, arta lui Rembrandt van Ryn cunoaște dezvoltarea și realizările știute.

De aceea, se cuvine să ne oprim asupra realităţilor geografice și sociale, care condiţionează, inspiră, frămîntă arta acestui om aparent izolat, dar în fond adînc împlîntat în evenimentele vremii sale, strîns legat de caracteristicile peisajului olandez, subtil cunoscător al moravurilor diferitelor clase și pături ale patriei sale, față de care în parte este solidar, în parte răzvrătit și vrăjmaș.

Meleagurile din preajma Leydei nu odată au fost descrise de comentatorii lui Rembrandt, tocmai pentru că ele i-au inspirat viziunea și coloritul, dar și pentru că Rembrandt, ca nici un alt pictor, a știut să surprindă „cu ochiul sufletului“ reflexele și nuanțele reale ale priveliștilor. Cîmpia netedă din preajma Leydei, nu depărtată de mare și brăzdată de apele năvalnice ale Rinului, are un orizont jos și totuși foarte îndepărtat. Canalurile șerpuiesc și se pierd sub pîcla aurie, sau, pe vreme de furtună, sub norii bulbucați și fugarnici, care dau dramatism întregii priveliști. Vînturile dinspre mare mișcă faimoasele mori și înfoiază veșmintele muncitorilor de pe ogoare, ale florăreselor și lăptăreselor, precum umflă pînzele bărcilor de pe fluviu. Toate acestea apar în pînzele pictorului, mai cu seamă reflexele atmosferei, în același timp luminoasă și încețoșată, care conferă obiectelor un fel de nimburi și chiar iradiații, făcîndu-le nespus de vibrante, vii, concrete.

Amsterdamul, capitala țării atunci și port la mare, avea pe vremea aceea multe străzi înguste și înghesuite, pe care Rembrandt le colinda cu predilecție, căci mai ales lumea aceea săracă, luptînd din greu cu viața, îl interesa : bătrînii și bătrînele cu fețe zbîrcite și cu spetele încovoiate de muncă, muncitorii din port, evreii refugiați din alte părți și găsind acolo nu raiul, dar o oarecare toleranță din partea olandezilor abia scăpați de tirania spaniolilor și a Inchiziției lor, dornici de libertate în toate domeniile, de la comerț la credința religioasă, majoritatea poporului fiind protestantă. Din aceste cartiere nevoiașe, forfotind de activitate, dar și roase de suferințe și lipsuri, și-a ales Rembrandt cele mai numeroase din modelele sale, uneori aceleași tipuri apărînd și reapărînd în pînzele sale, fie în portrete, fie în episoadele din vechiul și noul Testament. Astfel, direct sau indirect, bătrînii aceia secătuiţi de lipsuri și suferinţe, cărturarii cu zîmbetul amar, rabinii cu priviri adînci și întrebătoare, tinerii și fetele cu aer meditativ sînt eroii operei lui Rembrandt, alături de constructorii de corăbii și de armatori, alături de negustorii de pietre preţioase și de misiţii cu căutătura unor animale de pradă, alături de bogătașele și bogătașii îmbuibaţi, grași, mătăhăloși, sau alături de patricienii și conducătorii de bresle, îngîmfaţi și importanţi. Pe unii artistul îi picta cu vădită dorinţă de a oglindi expresiile lor de oameni încercaţi și înnobilaţi de viaţă, iar pe ceilalţi pictîndu-i numai pentru că îi comandau portrete individuale sau în grup, asigurîndu-i traiul. Pe atunci era obiceiul ca fiecare om mai chivernisit să-și aibă portretul în casă, iar la sediul breslei sau al instituţiei portretul său împreună cu al celorlalţi colaboratori, deci portrete colective.

Toate aceste chipuri și figuri, fie individuale, fie înfăţișate în grup, redate așa cum erau sau devenind personajele unor compoziţii inspirate de biblie sau mitologie, apar acum din ce în ce mai adîncite și uneori transfigurate de pătrunderea psihologică a artistului, scăldate în lumini aurii sau argintii, în umbre străvezii ca înseși ceţurile Amsterdamului, cărora soarele și norii le dau reflexe nespus de variate. Atmosfera tablourilor — și nu numai a peisajelor — pare îmbibată cu un fel de pulbere vibrantă, mișcătoare, caleidoscopică. Viaţa portului, atunci în plină activitate, constituia o mare atracţie pentru pictor, căci miile de corăbii, care cărau mărfuri din Indii, din Java, Borneo sau din Brazilia, aduceau totodată și oameni de culoare, negri și negrese, care se ivesc în lucrările lui Rembrandt, orientali cu turbane și veșminte uluitoare, unii împodobiţi cu giuvaeruri sclipitoare. Farmecul orientului străbate în pînzele lui Rembrandt sub diferite forme, fie prin stofele rare și luxuriante, mătăsuri cu fel de fel de tonuri și reflexe, fie prin nestematele pe care potentații Olandei le cumpără cu nesaț spre a-și împodobi nevestele și pe ei înșiși — rubine roșii ca focul, smaralde concentrînd parcă tot verdele Mediteranei, safire, topaze, opaluri, chihlimbare — pietre prețioase care nu numai că împodobesc diferitele personaje din tablouri, dar contribuie la însăși îmbogățirea paletei pictorului, la tonalitățile generale și nuanțările întregii viziuni.

Necălătorind peste granițele patriei sale, Rembrandt trăia mai adînc zvonurile despre îndepărtatele țări de la soare-apune și imaginația lui vîntura fel de fel de viziuni, uneori fantastice, alteori bazate pe documente și observație. Rembrandt își îmbogățea cosmosul prin visare și imaginație, dar întemeiat pe realitate și adunînd toate aceste vise de culoare și lumină, de feerie și miraj, pentru a plămădi din ele imaginile lumii din preajmă.

În Amsterdamul, aflat atunci în plină expansiune economică, Rembrandt este printre puținii care caută alte bunuri decît cele materiale. Ne îngăduim să cităm după Auguste Bréal, unul dintre cei care au închinat o monografie pictorului, următoarele rînduri pe care filozoful Descartes le scria din Amsterdam, la 5 mai 1631, deci în anul stabilirii lui Rembrandt acolo, unui cunoscut al său, domnul de Balzac: „În acest mare oraș, unde mă aflu, neexistînd în afară de mine nici un singur om care să nu facă negustorie, fiecare este atît de grijuliu numai de profiturile sale încît aș putea trăi aici întreaga viață fără ca să mă vadă cineva!“ Și pe Rembrandt puțini l-au văzut în anii aceia, dar în schimb el a văzut, a observat, a studiat lumea aceea, trecînd-o în nepieritoarea-i operă.

A sosit momentul să arătăm și starea economică și socială a Olandei din vremea aceea și dacă n-am făcut-o mai devreme, aceasta se datorește faptului că în cazul lui Rembrandt prefacerile sociale îi înrîuresc de-a dreptul viața și, lucru interesant, fazele vieții sale — ascensiunea, nemeritata criză de prestigiu, apoi declinul în ochii potentaților și dregătorilor, care îl duc la sărăcire și greutăți și la o viață mai interiorizată, dar încă și mai creatoare aceste faze coincid cu înseși prefacerile sociale din Țările de Jos.

Am văzut că Rembrandt s-a născut la începutul secolului al XVII-lea și epoca lui de formație ține cam pînă la 1631, cînd se stabilește la Amsterdam. În aceste trei decenii, Olanda începuse să cunoască o mare înflorire economică. Scăpînd de sub jugul spaniolilor, care o tiranizaseră, mai ales în timpul domniei lui Filip al II-lea, fapt care dusese la răscoala poporului și la constituirea în Republică a Provinciilor Unite, ce-și alesese în 1579 ca stathouder pe Wilhelm de Orania, țara lui Rembrandt a jucat un rol însemnat în secolul al XVII-lea, denumit „secolul ei de aur“. Congresul de la Westfalia (1648) recunoaște noua republică, rivală pe atunci a Angliei și a Franței, și al cărei comerț pe mări și oceane îi aduce nemăsurate bogății.

Tradițiile revoluționare, spiritul democratic, independența religioasă (olandezii erau majoritatea protestanți, pe cînd flamanzii catolici) erau încă vii la începutul secolului și bucuria de viață și libertate apare și în operele de început ale pictorului, pe care — după cum am amintit — îl vedem în primele autoportrete robust și visător, cu părul cîrlionțat și ochi luminoși, în unele surîzător, în toate plin de încredere în viitor. Uneori, Rembrandt se înfățișează mai sobru, alteori ia poze cam teatrale și se costumează în diferite feluri, cu mantii de catifea și anterie de mătase lucioasă, cu berete și turbane, la care prinde și cîte o pană, ba își pune și salbe de aur la gît.

Deși pacostele războaielor și luptelor, abia terminate, lăsaseră în întreaga țară puzderie de invalizi şi cerşetori, vagabonzi şi oameni în mizerie, nădejdile erau mari şi cetăţenii, acum liberi, credeau că vor participa şi la noua prosperitate economică, ce se vădea deosebit de făgăduitoare. Burghezia olandeză, care luptase alături de masele populare pentru izgonirea spaniolilor şi pentru reforma religioasă, fusese pînă atunci o clasă progresistă. Nu mai exista curte regală, nici aristocraţie feudală, nici Inchiziţie. Puterea era în mîinile marii burghezii, care face negoţ pe scară mare și înfiinţează în 1608 compania Indiilor de Est, o puternică agenţie colonialistă. Viaţa aspră de mai înainte, moravurile cumpătate ale burgheziei nu se schimbă prea repede, chiar dacă aurul și nestematele se adună grămezi în unele case și la bănci.

În căminurile lor întunecoase, cu încăperi strîmte, noii patricieni așază tablouri de dimensiuni reduse, mai ales portrete de familie, precum și picturi de gen, peisaje sau naturi moarte, care prin coloritul și luminozitatea lor să aducă oarecare veselie, dar, oameni cu picioarele pe pămînt, deosebit de practici și legaţi de bunurile materiale, ei nu îngăduie artiştilor nici o fantezie și depărtare de realitatea imediată. Studiind capodoperele şcolii olandeze, Max Rooses observă cum la Frans Hals (1580—1666) stăruie această grijă de a nu încălca, în portretele individuale sau colective, asemănarea și cum cu greu contemporanul lui Rembrandt ajunge la o orînduire mai liberă a modelelor sale, chiar dacă dintru început el folosește o tușă largă și fugarnică, ce se mlădiază și mai mult cu timpul. Hals reușește mai cu seamă în portretele cu atitudini marţiale, așa cum le plăcea noilor potentaţi să fie înfăţişaţi, dar coloritul exuberant, care mai tîrziu va face gloria lui Vermeer van Delft, Hals nu-l poate obţine decît arareori, tocmai din pricina gustului încă rigid și sobru al noilor „patricieni“, unii îmbogăţiţi de comerţul colonial, alţii din creşterea viţelor, alţii din diferite negustorii, căci, spre deosebire de Flandra, Olanda nu avea industrii însemnate pe atunci, în afară de cea textilă și de construcția de corăbii. Corporațiile sau breslele comandă mereu portrete colective diferiților pictori, dar fiecare membru al corporației dorește să fie înfățișat cît mai distinct, alături de fîrtații săi, așa cum dorim și noi cînd ne aflăm în grup în fața obiectivului fotografic și ne supărăm cînd cineva ne acoperă o parte din figură sau sîntem nevoiți să ne așezăm pe jos, în timp ce alții apar întregi și falnici în centrul fotografiei.

Problema de a înfățișa pe membrii unui grup cît mai distinct și totodată cît mai expresiv, iar tabloul să posede o viziune de ansamblu, a frămîntat îndelung pe maeștrii olandezi, care firește că nu se puteau mulțumi a fi simpli zugravi, cum nici fotografii din zilele noastre nu se mai mulțumesc a fi simpli fotografi, ci vor adesea să fie artiști, chiar cînd înfățișează un grup. Frans Hals a căutat felurite soluții de așezare, în diferite planuri, a personajelor, iar Rembrandt își va atrage faima și apoi hulirea tocmai prin felul cum a mulțumit sau a nemulțumit pe membrii diferitelor corporații care i-au comandat portrete colective sau în grup.

IV

În 1632, înființîndu-se Universitatea din Amsterdam, i se comandă în același an lui Rembrandt prima lucrare mare, compoziția complexă denumită *Lecția de anatomie a doctorului Nicolaes Tulp*. Și faptul că i se comandă o asemenea lucrare tînărului pictor în vîrstă de douăzeci și șase de ani și felul în care el înfățișează pe profesorul de anatomie explicînd celor șapte colegi ai săi conformația mușchiulară a antebrațului sînt pline de semnificație. Această comandă oglindește progresul științific din epoca aceea, în care abia cu cîțiva ani mai înainte, în 1628, Harvey descoperise circulația sîngelui, iar anatomia era încă o curiozitate. Sălile circulare, în care se făceau disecţiile nu numai în faţa profesorilor şi studenţilor, dar şi a lumii venite din oraş, se numeau „teatre anatomice“ pe atunci, căci ştiinţa constituia ceva neobişnuit şi spectaculos. Încă din 1610 se înfăţişaseră în gravuri asemenea „teatre anatomice“ la Leyda şi o schiţă a profesorului lui Rembrandt, Swanenburch, a supravieţuit pînă în zilele noastre. Dar spre deosebire de profesorul său şi de alţi pictori, Rembrandt se fereşte a prezenta un grup convenţional, orînduit în jurul sau în preajma unui cadavru.

Artistul triumfă cu această compoziţie pentru că redă toate personajele, pe doctorul Tulp şi pe ceilalţi şapte profesori, nu numai prin trăsăturile lor individuale — şi acestea desigur îndelung studiate — dar şi prin însufleţirea faţă de ştiinţă, care îi leagă pe toţi prin interesul ce îl au cu toţii în faţa actului acestuia de cunoaştere concretă. Pe chipurile celor şapte profesori se iveşte curiozitatea, apar întrebările şi frămîntările caracteristice adevăraţilor oameni de ştiinţă, iar cadavrul din centrul compoziţiei, cu albiciunea-i rece, pare un izvor de lumină şi adevăr, ceea ce şi este în ochii oamenilor de ştiinţă. Astfel transfigurează Rembrandt un fapt de viaţă, conferindu-i semnificaţia esenţială, rostul său înnobilator şi obţine o viziune de ansamblu, nu numai o adunare de portrete individuale. Compoziţia, numită pe scurt *Lecţia de anatomie*, este o capodoperă de psihologie individuală şi socială, iar tehniceşte distribuirea luminii şi umbrelor, albului şi negrului — cadavrul este alb, veşmintele medicilor sînt negre — este atît de măiestrit făcută pentru că Rembrandt nu foloseşte arbitrar contrastele şi nici pentru un oarecare efect, ci lumina şi umbra, albul pe negru şi negrul pe alb, cu umbrele de tranziţie, răspund funcţional realităţii descrise şi transfigurate, semnificaţiei spirituale a compoziţiei. Faţă de ceea ce va crea mai tîrziu, compoziţia aceasta este totuşi încă relativ rece, materia este încă puţin diferenţiată şi cu un luciu de ceară, iar cadavrul amintește ca tratare în sine corpul lui Hristos pictat de Mantegna.

Cu un an înainte, în 1631, Rembrandt folosise încă în felul lui Caravaggio contrastul și pătrunderea reciprocă a luminii și umbrei — deci clarobscurul — în compoziţia, totuși însemnată, și de care ne-am și ocupat, *Intrarea în biserică*, unde bătrînul Simion ţine în braţe pruncul adus de Maria și Iosif. Personajele sînt grupate prea strîns în spaţiul larg al tabloului, apărînd prea mici sub arcadele falnice ale templului și sînt luminate de niște raze, care cad cam teatral, ca într-o punere în scenă a unui regizor modern. Fîșiile de lumină nu au încă o iscusită gradaţie și întrepătrundere, deoarece, după cum observă într-un recent studiu criticul olandez H. Jaffé, raportul dintre lumină și întuneric, clarobscurul, este încă un procedeu de efect, pictorul bizuindu-se pe contrast, ca și italianul Caravaggio (1569—1609) și discipolii săi din Olanda, printre care și Lastman, profesorul de mai înainte al lui Rembrandt. Recunoscînd că în această compoziţie Rembrandt atinge deja culmile stilului baroc, Jaffé constată că abia mai tîrziu, cînd va relua tema într-o acvaforte — și aceasta tocmai în 1654 — Rembrandt va adînci mai mult tema adoraţiei lui Isus în templu, făcînd din clarobscur însuși cheagul compoziţional, conferind luminii și umbrei rolul unor forţe în luptă, care se îmbină și se resping, așa cum se invederează adeseori în textele biblice.

Pînă pe la 1642, viaţa lui Rembrandt este fericită și îmbelșugată. Artistul este plin de succese, i se comandă felurite portrete, unele individuale, altele de familie, soţul și soţia laolaltă, sau numai copiii, în fine, portrete colective. În mai toate se vădește bucuria de viaţă, firește în stilul sobru, oarecum cumpătat și lipsit de exuberanţă, al lumii olandeze, cu oameni care nu au nimic frivol, flușturatec, nepăsător, ci privesc cu gravitate viaţa, uneori plini de falǎ şi îngîmfare, alteori meditativi, dar stǎpîni pe sine, mîndri de renaşterea ţǎrilor lor, conştienţi cǎ ei i-au adus libertatea şi prosperitatea. Poporul, care într-un sens şi-a fǎurit pînǎ şi pǎmîntul, salvîndu-l de inundaţii şi pustietate, datoritǎ digurilor, se simţea stǎpînul soartei sale şi nutrea încǎ bune speranţe din partea burgheziei înstǎrite, pusǎ acum pe o intensǎ activitate economicǎ.

Desigur, Rembrandt nu era atît de orbit de noua strǎlucire şi prosperitate a clasei conducǎtoare, ca sǎ nu vadǎ mizeria maselor, dar la data aceea mizeria celor mulţi şi-o explicǎ, asemeni atîtor contemporani ai sǎi, prin urmǎrile rǎzboaielor şi tiraniei spaniole şi o socotea pe cale de dispariţie. În faza de ascensiune, mai ales între 1631, anul stabilirii la Amsterdam, şi 1642, Rembrandt împǎrtǎşeşte optimismul clasei conducǎtoare şi micul burghez, care era fiu de morar şi nepot de brutar, nǎzuieşte chiar la o viaţǎ asemǎnǎtoare cu cea a marii burghezii. Reuşita compoziţiei *Lecţia de anatomie* îi conferǎ un prestigiu atît de mare încît burghezia patricianǎ, satisfǎcutǎ pînǎ atunci de portretele sale, care se vînd la preţuri ridicate, ca şi compoziţiile mitologice şi scenele biblice, ca şi gravurile, îl acceptǎ în rîndurile ei.

În 1632, pictorul se cǎsǎtoreşte cu Saskia van Uylenborch, fiica unui jurisconsult care cobora dintr-o familie de „patricieni" bogaţi. Fata, rǎmasǎ orfanǎ, fusese crescutǎ în casa pastorului Sylvius, care nu se împotriveşte la cǎsǎtorie, cǎci Rembrandt, socotit atunci cel mai de seamǎ pictor din Amsterdam şi cunoscut pentru firea lui cumpǎtatǎ, pentru viaţa-i sobrǎ, cazanierǎ, închinatǎ doar muncii de artist, era o partidǎ bunǎ, mai ales cǎ acum cîştiga bani mulţi. Barierele dintre pǎturile burgheziei nu erau încǎ rigide, cum vor fi peste cîţiva ani, cînd marea burghezie va deveni o aristocrație a banului. Saskia începe să apară în tablourile sale cu cîtva timp înainte de căsătorie și va continua pînă la moarte să-i fie modelul favorit. Rembrandt pictează în fel și chip pe această femeie, pe care în portretul din 1633 (aflat la Galeria din Dresda), deci abia căsătorită, o vedem destul de robustă, cu obrajii plini și moi, ba chiar cu început de gușă, dar îmbrăcată luxos, cu o rochie de catifea și lamé auriu, brodată cu fir de aur și împodobită cu perle. La gît, de asemenea un șirag de perle. Cercei mari și o pălărie de catifea cu boruri largi, calota fiind înconjurată cu un lanț de aur. O mare pană de struț încovoiată este prinsă de calota pălăriei. Chipul Saskiei se spiritualizează în portretele următoare, care devin din ce în ce mai meditative, mai grave, mai umanizate, chiar cînd ea apare ca Venus sau Flora, corpolentă și cu o carnație palidă, în atmosfera mitologică sau ca vreo eroină din biblie.

Măiestria pictorului se accentuează, căci el își cunoaște din ce în ce mai temeinic modelul, îi știe viața lăuntrică și îi împărtășește bucuriile și suferințele. În ciuda robusteții, Saskia nu este sănătoasă și o serie de sarcini nefericite o lasă vlăguită. O acvaforte din 1639 o înfățișează slăbită, tristă, nefericită și numai privind portretele ei de la 1632 la 1642 i-ai putea face biografia, deslușindu-i viața roasă de boală și nemulțumire, în pofida iubirii ce i-o arăta mereu soțul și a luxului cu care el se străduia să o înconjoare. În 1641, Saskia dă naștere în sfîrșit unui fiu, care este botezat cu numele de Titus, în amintirea surorii recent decedate a Saskiei, Titia. Peste un an, Saskia, secătuită de boală, moare, lăsîndu-l pe Rembrandt legatar universal, cu obligația de a îngriji de educația lui Titus. Uzufructul averii îi rămînea pictorului, cu condiția de a nu se recăsători.

Pierderea Saskiei a însemnat o grea lovitură pentru sentimentalul Rembrandt, care se închide în sine, se interiorizează și mai mult, trăindu-și însă cu tărie și demnitate drama și consacrîndu-se și mai aprig creației artistice. Sub impulsul acestei nenorociri, el trăiește mai adînc episoadele și învățăturile bibliei și acest protestant, care întreține însă legături cu „stînga“ bisericii, iar nu cu calvinismul oficial, cu diferiți pastori dizidenți și rabini, este la un moment dat foarte aproape de secta independentă a menoniților, care respinge orice dogmă și îngăduie ca fiecare individ să interpreteze personal textele biblice. Și în problemele religioase, așadar, aceeași independență de spirit, aceeași sete de cunoaștere pe căi proprii, aceeași dorință de a interpreta personal adevărurile și speranțele.

Rembrandt nu a lucrat pentru biserica oficială, pentru împodobirea catedralelor, asemeni lui Rubens. *Coborîrea de pe cruce* — cea din 1633 de la München, unde pictorul apare la picioarele crucificatului, iar îndărătul său un personaj cu turban — sau alte variante și episoade legate de crucificare. *Coborîrea de pe cruce*, 1634, de la Ermitaj, Leningrad, și cea din 1651, colecția Widener, Philadelphia — sau *Ridicarea crucii*, Muzeul din Haga, sau *Plîngerea* după luarea de pe cruce (National Gallery, Londra), ca și *Hristos în Emaus* (1648, Luvru, Paris ; 1648, Copenhaga) dovedesc o tratare mai liberă, mai personală, în care, spre deosebire de materialitatea atletică a personajelor lui Rubens, aici figurile devin din ce în ce mai imateriale, mai spiritualizate, profilîndu-se prin întrepătrunderea umbrelor și luminii. Uneori, sfintele personaje par oameni de rînd, madona o mamă ca oricare mamă, Iosif un tată fericit, pruncul un odor dolofan ca oricare altul din Olanda — de pildă în compoziția de la München, pe care a „copiat-o“ Luchian în 1893, intitulată *Sfînta Familie* și unde ideea de maternitate precumpănește asupra oricărei dogme religioase. Alteori, poate

și pentru a rîde de îngerii italienilor, face cîte un îngeraș dolofan, uimit el însuși de misterul nașterii lui Isus, ca în compoziția *Sfînta Familie cu îngerii* (1645, aflată la Muzeul Ermitaj din Leningrad). Îngerașul pare încremenit în aer și privește ca un copil mai mărișor pe pruncul din leagănul străjuit parcă de o tînără țărancă olandeză, cu obrajii bucălați și purtînd o broboadă obișnuită.

În genere, însă, mai toate portretele, compozițiile, naturile moarte și peisajele făcute după moartea Saskiei sînt mai spiritualizate, mai puțin materiale, cu dramatice jocuri de umbre și lumini, cu o materie din ce în ce mai fluidă, cînd este vorba de chipuri, dar din ce în ce mai consistentă, mai solidă, mai reliefată, cînd este vorba de unele porțiuni ale trupurilor și mai ales de mantiile cu blănuri și podoabe. Din ce în ce, Rembrandt înlătură orice retorică, orice fast și cu atît mai mult disprețuiește gigantismul lui Rubens, pe care de altfel nu l-a cultivat niciodată.

Încă din timpul cît trăise Saskia, Rembrandt avusese mari încurcături financiare. Dornic să-și țină nevasta și casa în lux, după pilda „patricienilor", adică a potentaților olandezi, din ce în ce mai chivernisiți, pictorul cheltuise mult cu nestematele dăruite soției și cu întreținerea impunătoarei case de pe Joden-Breestraat, aflată în cartierul elegant al Amsterdamului, apropiat de altul mai urît al evreilor săraci. Casa nu era depărtată de cea a lui Spinoza. O cumpărase în 1639, dar nu o plătise decît în parte. De asemenea, pictorul avea pasiunea colecțiilor de opere de artă, de lucruri antice, de nestemate și curiozități și probabil că mai toate obiectele rare ce apar în compozițiile și portretele sale, ca și elegantele costume și rochii făcute din cele mai alese stofe și cu orbitoare podoabe, erau proprietatea lui.

În afară că el căuta materiale alese și trainice pentru pictura și grafica sa, aducînd uneori materii colorante tocmai din Orient, ca și hîrție din China și Japonia pentru acvafortele sale, el ținea să-și împodobească locuința cu tablouri de Rubens și alți maeștri, fie italieni, fie flamanzi și olandezi. Baldinucci semnalează că atunci cînd Rembrandt se prezenta la licitațiile sau vînzările de tablouri, el oferea dintru început prețurile cele mai mari. Desigur că el socotea că în felul acesta ridica prestigiul propriei sale profesiuni și valoarea artei, care, cînd este cu adevărat artă, nu o poți plăti cu nimic, oricît de mari ar fi sumele oferite. Om liber și neploconindu-se în fața nimănui, pictorul nu-și vedea profesia cu nimic mai prejos de aceea a constructorilor de corăbii sau a importatorilor, a negustorilor și misiților, ci dimpotrivă.

Rembrandt era într-adevăr cheltuitor, dar pentru că nu prețuia banul în sine, ca marii potentați burghezi și, pe deasupra, se pare că era foarte darnic cu năpăstuiții din cartierele mizere ale Amsterdamului, pe care nici în clipele de glorie și ascensiune nu i-a uitat, studiindu-i mereu și cerîndu-le să-i pozeze, gîndindu-se la ei și la suferințele lor, la nevoia lor de eliberare și mîntuire, cînd descria mulțimile din diferitele episoade ale bibliei. Aceste episoade trebuie privite nu numai în legătură cu biserica, ci mai curînd cu nevoia oamenilor împilați de a se descătușa din nedreptele condiții sociale.(...)

Pasionat de lucrările sale, trăind acea neliniște a creatorului care caută mereu desăvîrșirea, dornic să-și dovedească forța creatoare și poate chiar măreția lui de om care a refuzat să plece din patrie și să se inspire de la alte izvoare, îndrăgostit de Saskia, ahtiat de îmbogățirea colecțiilor sale, dînd între timp și lecții unor elevi plini de merit și pe care Rembrandt îi ținea separați într-un fel de chilii sau cămăruțe ca să se concentreze, asemeni lui, asupra modelului sau lucrării — Rembrandt nu a ținut seama de valoarea banilor pe care îi cîștiga ușor la un moment dat. Nu-i de mirare că

familia respectabilă și cumpătată a Saskiei, speriată de cheltuielile lui, îl vede ca un extravagant și scornește tot soiul de zvonuri, ceea ce îl hotărăște pe pictor să cheme în justiţie pe defăimători.
După moartea Saskiei, dispare viaţa liniștită, plină de bucurii simple, dar și de lux burghez. *Autoportretele* de prin 1640—1643, unul aflat la National Gallery din Londra, altul la Weimar, ni-l arată mai trist, mai îngîndurat, mai înăsprit. Ce deosebire între ele și portretul în care Rembrandt se înfăţișase cu Saskia, ţinînd-o pe genunchi și avînd un pahar în mînă, el costumat în cavaler, descins parcă dintr-un basm, ea voioasă, dar nu entuziastă ca dînsul, oarecum greoaie și făcînd parcă o concesie că pozează într-o asemenea postură. Portretul acesta — de fapt, compoziţie — (...) dovedește adîncul realism al pictorului, puterea lui de a pătrunde psihologia personajelor, fie că e vorba de sine, fie de alţii, dar și gustul său de mai înainte pentru stofele rare și strălucitoare, pentru podoabele de tot felul, unele venite din Orient, ca acel covor așezat pe masa din preajmă, prin aceste podoabe și bijuterii, ca și prin catifelele, mătăsurile, penele de struţ cu care sînt îmbrăcaţi cei doi soţi, pictorul obţinînd un colorit fermecător, în care auriul și argintiul iradiază în îmbinarea de umbre și lumini.

V

Dar nu numai drama familială, boala și apoi moartea Saskiei — sau dificultăţile financiare explică marea schimbare ce se petrece în sufletul și în atitudinile pictorului. O cauză mai profundă ne explică dezacordul său cu clasa conducătoare, cu marea burghezie, cu patricienii, acum din ce în ce mai ahtiaţi de cîştiguri fabuloase, exploatînd popoarele din colonii cu ajutorul companiei Indiilor de Est și de Vest, ca și masele de muncitori din patrie.(...)

După cum ne arată în același recent eseu criticul olandez Jaffé, pe la 1645 burghezia ajunge la o putere absolută, ceea ce îi îngăduie ca la 1650 să înfrunte cu armele pe stadhouderul Wilhelm al II-lea. Noul stil de viață al marii burghezii olandeze cere acum altfel de portrete, în care nu omenescul să fie oglindit, ci puterea, fala, prestigiul. Urmînd pilda nobilimii franceze, dar și pentru investiţii, marea burghezie olandeză colecţionează tablouri, căutînd să-și impună gustul în fața artiștilor. În portrete, ea cere multe podoabe, care să arate bogăţia, cere costume cît mai luxoase și, în schimb, o expresie mai convenţională, mai măgulitoare. Rembrandt, care nu dispreţuise nici el valorile cromatice ale costumelor și podoabelor, le privise însă dintru început doar ca accesorii, el punînd accentul pe expresiile sufletești, pe valorile morale, pe omenescul chipurilor și figurilor înfățișate și, cînd o găsea, mai ales pe omenie.

Portretul unui amiral (Muzeul Metropolitan, New York), cu pălăria în mînă și mîngîind parcă pana de struț, ce predomină în centrul compoziţiei *Vînătorul de șoimi* (1643, Londra) sau *Omul cu mănușa* (Colecţia Widener, Philadelphia), ca și portretele mai timpurii, în care vedem figura întreagă a lui *Maerten Day* (1634, colecţia Rotschild, Paris), sau al bărbatului aflat în dreptul ușii (1639, Muzeul din Kassel) sînt mult mai puţin adîncite în psihologia lor și pun accentul pe fastul vestimentar. Mantii de catifea, cu gulere de dantelă sau pînză, acoperind pînă și umerii, bucăţi de dantelă legate sub culotele de mătase sclipitoare, panglici late împodobind încălţămintea și uneori chiar enorme paftale rotunde, aplicate peste pantofii care lasă să se zărească lateral ciorapii albi, ce continuă a se vedea pînă la genunchi, culotele vărgate, din cea mai fină mătase (ca în portretul lui *Maerten Day)* împodobesc figurile potentaţilor portretizaţi, amirali, constructori de corăbii, ofiţeri, dar chipurile lor sînt mult mai puțin expresive și adîncite decît acelea ale filozofilor, cărturarilor, artiştilor, rabinilor sau evreilor săraci. Aceștia apar uneori cu expresii uluitor de adînci și semnificative, dezgolindu-și parcă întregul suflet, frămîntările minții, țelurile existenței lor.

Este interesant de observat, mai ales în cartea cu reproduceri a lui A. Bredius (1935), varietatea de expresii a portretelor, fapt care îţi îngăduie să deslușești limpede încotro se îndreaptă simpatia și dragostea pictorului. Unele portrete sînt mai ceremonioase, mai depărtate de privitor și aici măreţia și prestigiul personajului se ivesc prin luxul și ostentaţia veşmintelor, ca și prin atitudinea mai solemnă, pe cînd în altele, mult mai intime, mai adînci, mai apropiate de privitor, chipul impune, iar nu hainele și ţinuta căutată. Şi nu este întîmplător că pe marii potentaţi Rembrandt îi prezintă cu figura întreagă, avînd nevoie de costumul lor bogat și elegant sau de unele detalii ale interiorului pentru a face o pictură valabilă, pe cînd pe oamenii mai încercați de viaţă și mai expresivi îi prezintă, de cele mai multe ori, doar cu bustul sau numai capul, căci aici chipul, adevărul uman, materializat prin trăsăturile feţii și deci omenia precumpănesc, iar nu luxul vestimentar.

Cu cît portretele se înmulțesc și tehnica pictorului se desăvîrșește, chipurile de oameni adevăraţi, chipurile care oglindesc suflete trăind din plin drama vieţii și nobilele ei aspiraţii sînt tratate din ce în ce mai pictural, cu o forţă și o fineţe nemaiîntîlnită, pe care niciodată nu au putut-o atinge nici Rubens și nici Velázquez. Chiar faţă de Tiţian, Rembrandt este mai spiritualizat, mai adînc în uluitoarea-i portretistică, ce variază procedeele tehnice, uneori pictorul tratînd toate detaliile chipului, ca în *Portretul bărbatului care citește* (1645, colecţie particulară, New York), unde vezi fiecare fir al bărbii și mustăţilor străbătute de lumini și umbre, toate trăsăturile chipului, precum și mîna viguros modelată, alteori construind chipurile ca niște măști, rezumative, plămădite doar din cîteva viguroase trăsături de penel (de pildă,studiile de capete aflate la Philadelphia, Bayonne, Detroit etc.) pentru ca alteori chipurile să capete o tratare mai consistentă, fiind parcă „zidite“ din pasta densă și reliefată.

De la construcţia cea mai concretă la cea aproape dematerializată, cînd chipul devine parcă o umbră spiritualizată — Rembrandt își variază mereu procedeele tehnice, uneori ducîndu-se cu gîndul la impresioniștii francezi sau la Carrière, alteori la realiștii de tipul lui Goya, Corot, Courbet, Millet, Daumier. La Rembrandt, portretul ajunge mai totdeauna la ceea ce se numește portretul-sinteză sau la portretul semnificativ.

Cele două portrete cu personaje călare (*Portretul unui cavaler,* 1649, colecţia lordului Desborough și *Ofiţerul polonez,* colecţia Frick, New York) leagă viziunea italienilor (chipul ofiţerului polonez are ceva italian, chiar tiţianesc, o frumuseţe tinerească și mai mult senină decît îngîndurată, pe cînd ţinuta lui pe cal și însuși calul amintesc statuia lui Verrocchio de la Veneţia) cu un simţămînt foarte modern al spaţiului, în care apar călăreţii. Și în personajele evocate în picturile de gen, vedem o *Fetiţă la fereastră* (1645, Londra, colecţie particulară), care are ceva din robusteţea, dar și din gingășia adolescenţei olandeze, chipul mare, cu obrajii plini, fiind cuprins de o dulce visare, nu lipsită de îndoieli. Este un instantaneu pe care Greuze l-ar fi invidiat, Rembrandt necăzînd însă în dulcegăria acestuia.

Portretele de potentaţi apar din ce în ce mai rar în opera lui Rembrandt după 1642, cînd conflictul pictorului cu lumea patricienilor sau a „regenţilor“, adică a conducătorilor, ajunge de neînlăturat. Este un an crucial în activitatea lui Rembrandt van Ryn acest an 1642.

După ce, în 1640, își pierduse mama, la 14 iulie

1642 o pierde pe Saskia, care îi dăduse un fiu, pe Titus, botezat nici cu un an mai înainte. Îndureratul soţ capătă, puţin după moartea Saskiei, o mare comandă. Era în culmea gloriei şi socotit cel mai de seamă pictor al Olandei ; obţinea preţuri mari pentru portretele şi lucrările sale. Între timp, el formase o adevărată şcoală de pictură. Pe Gerard Dou îl avusese ca elev încă din 1628 şi mereu a ridicat şi va mai ridica o seamă de pictori de frunte, ca Ferdinand Bol, Govert Flinck, Van der Eckhout sau mai tîrziu pe Nicolaes Maes, Samuel van Hoogstraten, nelipsindu-i nici elevi din Germania şi Danemarca. Numai tablourile lucrate în felul său aveau căutare, observă Houbraken. Din aceste nume citate, unele au rămas în istoria artei olandeze, ca Bol, Dou şi Maes, care cu timpul s-au diferenţiat de maestrul lor, păstrîndu-i însă învăţămintele şi procedeele de bază. Felul cum a tratat Rembrandt lumina pentru a reda spaţialitatea formelor a înrîurit şi pe alţi pictori olandezi, ca Pieter van Hoogh şi Vermeer van Delft, aceştia aducînd mai departe şi cu neuitate contribuţii proprii valoraţia, mai ales în interioarele cu personaje, în care coloritul are o prospeţime şi o vibraţie neîntrecută.

În 1642, garda civică din Amsterdam, alcătuită din burghezi cu pretenţii şi care în mod voluntar făceau paza oraşului şi mai ales a propriilor avuţii, gardă condusă de căpitanul Banning Cocq, senior de Purmeland, îi comandă lui Rembrandt un portret colectiv, în care membrii gărzii, oameni cu stare şi prestigiu, bogaţi şi făloşi, să fie înfăţişaţi laolaltă. Tabloul urma să împodobească sala de adunare a luxoşilor ofiţeri şi miliţieni, iscusiţi trăgători îmbrăcaţi în uniforme strălucitoare. Rembrandt acceptă comanda, dar în loc să înfăţişeze pe ofiţeri şi miliţieni înşiraţi pe un rînd sau două, astfel ca să se distingă cît mai „fotografic“, cum am spune noi astăzi, chipurile şi atitudinile lor, făcînd prin urmare un fel de îmbinare de portrete individuale, pictorul creează o compoziţie cu totul neaşteptată, la care nu s-ar fi gîndit niciodată nici chiar Frans Hals şi alţi autori de măiestrite portrete colective, dar totuşi obişnuit orînduite. Tabloul denumit *Rondul de noapte* sau *Compania căpitanului Frans Banning Cocq* înfăţişează numeroase personaje (în total douăzeci și trei) în mai multe planuri, surprinzîndu-le parcă în momentul luării armelor și a răspîndirii lor în patrulare. Ce departe sîntem de portretele cu oameni așezaţi împrejurul unei mese sau înșiraţi în picioare, orînduiţi simetric și egal, astfel ca fiecare să fie mulţumit cum este înfăţișat, potrivit ierarhiei și însemnătăţii lui ! Aici, în compoziţia lui Rembrandt, miliţienii scăldaţi într-o pîlpîitoare lumină aurie par a se desprinde dintr-un asfinţit, dintre umbrele diferit colorate, mișcătoare și ele ca și întreaga viziune, de-un neîntrecut dinamism.

În centrul compoziţiei, apar căpitanul Cocq, în haine de catifea neagră, cu o eșarfă roșie, cu coleretă și manșete albe, și locotenentul său, în mătăsuri scăldate în auriu. În dreapta, vedem un toboșar, bătînd vreo comandă, și un cîine speriat de bătăile darabanei. În stînga, un miliţian din garda civică, îmbrăcat în roșu sîngeriu, își încarcă muscheta. Ciudată este prezenţa, nu departe de personajele centrale și în dreapta lor, a unei fetiţe pitice şi cocoșate, strălucind ca soarele împreună cu locotenentul și aceștia fiind centrele luminoase ale compoziţiei, cu minunate jocuri de umbre și lumini, care conferă întregului o necrezut de veridică viaţă și mișcare.

După cum observă Gustave Geoffroy, Rembrandt a înfăţișat aici nu nişte soldaţi disciplinaţi, ci o companie de voluntari burghezi, de oameni liberi, mîndri de isprăvile lor. Prezenţa fetiţei pitice și cocoșate, cu păr roșcat și diademă, în rochie aurie, Geoffroy o tălmăcește, susţinînd că fata este purtătoarea premiilor ce se vor oferi celor mai buni trăgători ai companiei, căci ea într-adevăr poartă la cingătoare o pungă și un cocoș alb. Pictorul Joseph Israëls, care își mărturisește convingerea că „nu există pe lume o operă atît de vie, atît de pitorească și atît de armonioasă ca această pînză gigantică“, comparînd apoi pe toboșar cu un Falstaff, socoate că prezența fetiței în mijlocul milițienilor se explică, înainte de toate, prin necesitatea ce a simțit-o pictorul de a avea un centru de lumină, spre a putea reliefa părțile mai întunecate ale tabloului. Și într-adevăr fetița, cu apariția ei auriu-argintie, pare ruptă din soare, ca și locotenentul din stînga căpitanului Cocq și tocmai aceste două personaje — fetița și locotenentul — sînt cele două centre puternice de lumină, care echilibrează compoziția și răspîndesc sclipiri în întreaga atmosferă, în umbrele și luminile, diferit gradate și izvorînd nu din afară, ci parcă dinăuntrul formelor, iradiind din ele și dîndu-le nimburi, învăluiesc totul și dau mișcare întregii viziuni picturale, cu oameni mai vii și mai relevanți decît în viață.

Această nemaiîntîlnită și nedepășită potențare și transfigurare a realității constituie culmea picturalității și desigur că prin folosirea clarobscurului și a valorației, într-un fel nou, și care îi este propriu, Rembrandt a atins desăvîrșirea. Pornind de la realitate și redînd-o în picturalitatea, care cere centre luminoase și altele mai întunecate, colorit mereu vibrant, atmosferă grăitoare, mișcare sugestivă, variație în expresia și ținuta personajelor, simetrie dinamică și armonie adînc umană — Rembrandt a dovedit cum arta îmbogățește realitatea și ajunge la esențele ei.

Departe de a fi nesocotit expresiile milițienilor și ofițerilor din garda civică, dar arătîndu-le în necesara varietate a unei compoziții colective sau de grup, deci personajele fiind tratate nu convențional și banul, ci în diferite poziții și acțiuni cu diferite gesturi și atitudini, în diferite planuri și uneori cu chipul în profil, pictorul a izbutit să dea și personajelor, şi întregii atmosfere a compoziţiei o mişcare nemaipomenită în pictură. Nu mai este mișcarea bazată pe forță atletică și pe atitudini patetice, ca uneori la Michelangelo și Rubens, ci o mișcare pornind dinlăuntrul sufletului şi din însăşi constituţia luminii și a formelor, adică din cele mai intime vibraţii ale conţinutului uman şi plastic.

Marea depășire în arta compoziţiei rembrandtiene pe care o constituie compoziţia *Rondul de noapte*, transfigurarea și spiritualizarea personajelor, mișcarea avîntată și glorificatoare din această măiastră lucrare, par a avea un substrat mai adînc atît în viaţa pictorului cît și în legătură cu patria sa. Așa cum și în compoziţiile biblice, Rembrandt își spunea cuvîntul său propriu și, descriind mulţimile care urmau pe Hristos, sugera nevoia lor de descătușare, dorinţa pentru o viaţă mai bună și mai dreaptă pe pămînt, deci trecînd planului lumesc suferințele și speranţele sufletelor chinuite, la fel și în noua compoziţie din 1642 Rembrandt dă semnificaţii mult mai largi și totodată mai concrete personajelor care fac paza orașului Amsterdam. Aici, Louis Gillet face o observaţie deosebit de plauzibilă, cînd spune că, în faţa spectacolului cotidian al rondului de noapte, Rembrandt s-a gîndit la războaiele abia terminate și la gloria ţării sale. Mişcarea personajelor din *Rondul de noapte* este asemeni unui marş eroic, este ca un imn al independenţei și al revoluţiei olandeze, susţine Gillet.

Și desigur că în acest fel se explică mai temeinic avîntul tuturor personajelor, chemarea toboșarului, prezenţa fetiţei care va conferi premii oștenilor mai vrednici, precum și întreaga glorificare prin lumină și culoare, prin mișcarea realizată cu ajutorul clarobscurului și a valoraţiei, niciodată mai iscusit folosite de pictor. Înainte de a lua cunoștinţă de remarca lui Gillet, am avut simţămîntul, privind lucrarea lui Rembrandt, că acolo este mai mult decît o scenă colectivă, un portret de grup, şi că pictorul căuta să zgîlţîie conştiinţele, să avertizeze pe cetăţenii olandezi ca să-şi apere libertăţile greu cucerite și să străjuiască la apărarea şi propășirea patriei. Cînd știm că între Rembrandt și potentații marii burghezii se va isca un vădit conflict, pe care Gillet însă îl neagă, (...) înțelegem mai vădit caracterul de avertisment al compoziţiei *Rondul de noapte* sau *Garda civică*, prevenirea și poate chiar satirizarea, încă discretă, pe care pictorul le aduce celor care păzeau orașul.

Această ipoteză o întemeiem și pe următorul fapt, recent descoperit de către istoricul de artă Dr. Schmidt Degener, anume că numai cu un an înainte Rembrandt pictase o altă compoziţie *Unitatea ţării,* în care el își definea poziţia politică. Pînă nu de mult se crezuse că această compoziţie fusese făcută nu în 1641, ci în 1648, după încheierea păcii de la Westfalia, prin care Republica Provinciilor Unite (sau republica olandeză) căpătase recunoașterea marilor puteri. În compoziţia *Unitatea ţării,* Rembrandt prevenea patria asupra primejdiei ce o pîndea din pricina lipsei de vigilenţă a conducătorilor ei, care își vedeau de afacerile lor egoiste, nesocotind poporul și consolidarea libertăţii interne și externe — căci numai așa se explică prezenţa în tablou a leului olandez încă încătușat, tolba cu săgeţi încă în dezordine, tronul gol, simboluri, după cum observă într-un eseu recent Theun de Vries, ale lipsei de armonie socială, ale lipsei unei conduceri energice și clarvăzătoare. Pictorul își mai punea speranţa în garda naţională, în miliţia civică, ce apare reprezentată prin cîţiva cavaleri și trăgători, falnic înzăuaţi, pictaţi în partea dreaptă a compoziţiei — intitulată *Unitatea ţării.*

Compoziţia *Garda civică* sau *Rondul de noapte* a dezamăgit pe cei portretizaţi de pictor. Ei se voiseră nu eroi, ci oameni măguliţi în însușirile lor banale, comune. De aceea, multă vreme marii potentați și corporațiile îl vor ocoli pe Rembrandt. Ei vor comanda elevilor săi tablourile colective, lui Flinck și Dou mai cu seamă. Acum Rembrandt trăiește drama omului care își dă seama cît de opus este dregătorilor patricieni și metodelor acestora. Drama aceasta se va preface în luptă, firește în condițiile vremii și ale mijloacelor de care dispunea artistul. Zguduit și de pierderea Saskiei și de dificultățile financiare, Rembrandt se va consacra și mai aprig artei sale, dar acum interiorizîndu-se și mai mult și căutînd din ce în ce expresii totodată cît mai adevărate și mai proprii. (...)

VI

Creația lui Rembrandt ajunge la noi culmi, în ciuda faptului că acuma i se comandau mai rar lucrări de către potentați și bresle. Am menționat o seamă de portrete și compoziții biblice, care aparțin anilor de după 1642, cînd *Garda civică* a adîncit prăpastia dintre el și lumea suspusă a Olandei. Pe la 1645, Hendrickje Stoffels, o fată robustă și plină de viață, intră ca îngrijitoare în casa pictorului. El își găsește liniștea domestică prin legătura cu această fată simplă, dar care se va dovedi nespus de devotată lui Rembrandt și fiului său, Titus. Hendrickje Stoffels va fi gospodina casei, apoi iubita și modelul pictorului. Rembrandt o înfățișează în numeroase portrete, în compoziții în care ea este Venus, Bethsabeea sau alte personaje din mitologie și din biblie. Hendrickje nu știa carte și semna făcînd o cruce, peste care punea degetul. În 1654, Hendrickje i-a dăruit o fiică, botezată Cornelia. Dacă pictorul nu s-a căsătorit cu vrednica Hendrickje aceasta se datorește clauzei din testamentul Saskiei, uzufructul averii fiind condiționat de văduvia lui Rembrandt.

Hendrickje Stoffels apare în faimosul portret din 1652 de la Muzeul din Berlin. Chip viguros, cu ochi mari și trăsături accentuate, plin de sănătate și oarecare îngîndurare. Și corpolenta Hendrickje este spiritualizată de viziunea pictorului, care aici ajunge la o și mai mare măiestrie artistică. Faldurile mantiei de mătase bordo, pusă peste o rochie de lame auriu din care se văd unele porțiuni, cuprind în ele umbre mai puternice sau mai ușoare, ce fac să se simtă materialitatea stofei, calitatea ei specifică. Darul acesta al lui Rembrandt de a diferenţia materialele și a le reda cu consistenţa și reflexelor lor îl simţim aproape tactil, privind mătăsurile, catifelele, lameurile sau pietrele preţioase din asemenea lucrări. Portretul de la Luvru din același an, 1652, conferă chipului o distincţie deosebită.

Și Titus apare în diferite portrete, gingaș și surîzător, îmbrăcat cu grație și eleganță în straie scumpe, ca și copiii și tinerii din opera lui Van Dyck, dar mai adîncit psihologicește, cînd căutînd să se dumirească în fața unor foi de hrîtie pe care își face temele (portretul din 1655, colecţie particulară, Londra), cînd citind cu încîntare dintr-o carte (Kunsthistorisches Museum, Viena), iar mai tîrziu adolescent, va apare în rasă de călugăr (1660, colecţie particulară, Baltimore). Tabloul din urmă, într-o tonalitate cafenie, din care numai chipul albgălbui, nespus de gingaș și plăpînd, se desprinde, exprimînd puritatea și tristeţea unei nefericite adolescenţe, este o nouă culme a portretisticii lui Rembrandt, care, înfăţișîndu-și fiul, părea a-i presimţi sfîrșitul prematur.

Hendrickje apare alteori scăldîndu-se (*Femeia care se scaldă*, 1654, National Gallery, Londra) și nudul înseamnă iarăși o reușită a pictorului olandez, care caută și aici în primul rînd adevărul și apoi esteticul sau înfrumusețarea. Trupurile robuste, dolofane, îngrășate, ale femeilor din acele vremuri nu au nimic din graţia și zveltețea botticeleană, dar impun prin adevăr și spiritualizare. În mai toate nudurile, fie voluptuoasa *Danae* (Ermitaj, Leningrad), fie dolofanul Ganymed *(Răpirea lui Ganymed,* 1635, Dresda) carnaţia este redată cu toată frăgezimea și rotunjimile ei, cu vibrațiile și materialitatea-i specifică.

Alături de nuduri, interioarele, peisajele, naturile moarte cunosc în ultimele două decenii ale vieţii lui Rembrandt și încă mai înainte mari realizări. *Tînărul citind la fereastră* (1647, Muzeul din Copenhaga) constituie o anticipare a tratării plein-airiste. Fereastra la care citește personajul este larg deschisă și în întreaga încăpere străbat razele soarelui, reflexele lor, făcînd să vibreze peretele auriu, masa acoperită cu o stofă vișinie, jilţul care răsfrînge auriul și roșul celorlalte elemente. Simţi vibraţia aerului, acea pulbere aurie care învăluie ca o aură obiectele și figurile ; le simţi mai mult în interiorul aerat decît chiar în peisajul ce se vede dincolo de fereastră.

Peisajele, care încep să se ivească pe la 1636 în opera lui Rembrandt, devin mai precise cu vremea (cele din 1646 și 1654, de la Kassel și Montreal) și sînt foarte caracteristice pentru natura olandeză, cu cercurile-i dramatice, cu acea pulbere aurie, care materializează fiecare moleculă a aerului, făcînd-o să sclipească, precum și cu fluiditatea pe care o capătă, prin contactul cu aerul, pînă și arborii, podurile, canalurile, morile sau figurile ce apar, uneori, în vastele peisaje. De obicei, peisajele sînt panoramice, iar frunzișul copacilor, pierduţi în depărtări, este compact, primind global lumina, mai intensă sau mai slabă, pe atunci neajungîndu-se la diferenţierile de mai tîrziu, în care fiecare frunză va fi individualizată și tratată cu luminozitatea-i specifică, așa cum se petrece de pildă la Ștefan Luchian. Cerurile însă și atmosfera generală a peisajelor lui Rembrandt sînt neîntrecute în dramatismul și vibrația lor, care într-unele privinţe prevestesc impresionismul, fără însă a se distruge structura elementelor.

*Vita despicată** (1655, Luvru, Paris, alta la Glasgow) ilustrează prețiozitatea naturilor moarte, darul lui Rembrandt de a poetiza pînă și aspectul unei măcelării. Reflexele sîngerii ale vitei despicate te fac să uiți prozaismul temei.

Dorința de desăvîrșire, neliniștea creației, căutarea de viziuni mereu noi, de tehnici noi, de genuri noi se manifestă pînă în preajma morții și în pofida evenimentelor care înrăutățesc starea materială a pictorului.

În 1656, i se întîmplă lui Rembrandt o mare nenorocire. Greutățile financiare, în care se zbătuse și mai înainte, apoi rărirea comenzilor din partea marii burghezii și a corporațiilor, încă nu l-ar fi sărăcit cu totul, dacă nu și-ar fi pierdut banii, investiți în comerțul cu Indiile, în diferite afaceri maritime. Acestor mari pagube li se datoresc în principal nenorocirile ce urmează. Noile date, descoperite de A. Bredius, și cele ce se știau mai dinainte, concură la concluzia că, pierzînd sumele investite în comerțul maritim, Rembrandt a fost nevoit să-și lichideze averea ce-o mai avea și să renunțe la casa aceea spațioasă, în care lucrase cu atîta fervoare. Lichidarea bunurilor s-a făcut în condiții dezastruoase. În acel an nefast, 1656, pictorul a fost declarat falit de către camera insolvabililor, cea mai mare rușine în fața chiverniseitei burgheziii olandeze, pentru care banul devenise valoarea de căpetenie a existenței. Sub înrîurirea acestei mentalități, pictorul făcuse investigațiile și acum suferea de pe urma prăbușirii financiare.

Scos din casă, silit să trăiască de azi pe mîine, nemaiavînd atelierul spațios și luxos de odinioară și atîtea stofe, nestemate și obiecte, ce apăruseră în tablourile sale — el rătăcește acum prin case neprielnice creației. În 1658, Titus și

---

*Cunoscut mai ales sub titlul *Boul jupuit.*

cu Hendrickje deschid un magazin de antichități, din care îl susțin pe pictorul care continuă să creeze noi capodopere, poate chiar să se întreacă pe sine, suferința parcă dîndu-i o tărie și mai mare. Autoportretele din această tristă perioadă, pe care le-am văzut în diferite centre ale lumii, ni-l arată îmbătrînit, întristat, dar nu copleșit. Bătrînețea își arată ravagiile pe chipul acum îngrășat și puhav, dar încă viu și scrutător, cum este în portretul din 1669 (Berlin, colecție particulară). În 1661, lucrează pentru primăria din Amsterdam o mare compoziție, comandată mai înainte elevului său Flinck. Murind acesta, dregătorii se gîndesc iarăși la Rembrandt, pe care îl dăduseră uitării, cum l-au dat și pe Frans Hals, care după o perioadă de glorie isprăvește la azilul de bătrîni, desconsiderat și uitat.

În 1662, Rembrandt pierde pe devotata Hendrickje, iar în 1668 îi moare și plăpîndul Titus, abia căsătorit în același an cu Magdalena van Loo. În 1669, aceasta naște o fetiță, botezată Titia, după numele tatălui ei.

În anii aceștia de greutăți și lipsuri, ajutat însă de Hendrickje și Titus, care din nou i-au asigurat un cămin statornic și un atelier prielnic, Rembrandt a mai creat o seamă de lucrări, dintre care vom stărui asupra a trei : *Sindicii postăvarilor* (1662, Rijksmuseum, Amsterdam), *Haman implorînd iertarea Esterei* (1665, București, Muzeul de Artă al R.S.R.) și *Întoarcerea fiului risipitor* (1665, Muzeul Ermitaj, Leningrad).

Deși compoziția *Sindicii postăvarilor* este mai curînd o întrunire de portrete individuale, orînduite la șir în jurul unei mese, deci personajele mai mult pozînd decît îndeplinind o anumită acțiune, cum a fost în cazul *Lecției de anatomie* și al *Gărzii civice*, totuși și aici Rembrandt a izbutit să depășească tot ce se făcuse în acest gen. Căpeteniile postăvarilor apar în costumele lor obișnuite și au ținuta sobră și gravă a concetățenilor pictorului. Fantezia și transfigurarea sînt sacrificate aici și totuși, prin adevărul cu care sînt adîncite chipurile, prin varietatea expresiilor, prin naturaleţea atitudinii lor, compoziţia înseamnă iarăşi o culme a creaţiei rembrandtiene. Dacă fizionomia este aici considerată individual și legată cu mai puţină viziune de ansamblu ca în celelalte portrete colective, în schimb capetele personajelor sînt ceva mai mari decît în natură, ceea ce le conferă un aer monumental. Perspectiva îmbrăcămintei de lemn a peretului din fund nu este aceeași cu perspectiva mesei din faţă, în jurul căreia șed personajele. Şi acest procedeu, remarcat de mai mulţi cercetători, contribuie la caracterul monumental al compoziţiei. Entuziasmul unui pictor ca Israëls îl regăsim la criticul și istoricul Elie Faure, care exclamă în faţa acestei lucrări : „Cînd a pictat, la lăsarea serii, pe *Sindicii postăvarilor*, el a dobîndit puterea de a aşeza omenirea mijlocie în eternitatea conştiinţei. O asemenea forţă de a stăpîni sufletul lumii, de a da evenimentului cotidian însemnătatea și măreţia spiritului, de a restitui figurile oamenilor în simplicitatea existenţei lor obişnuite, ridicînd-o pînă la epopee prin invizibilul efort al inteligenţei și al dragostei, are ceva cutremurător".

Alţi critici au remarcat că în compoziţia aceasta Rembrandt a găsit cu deosebită iscusinţă diviziunea tonurilor, juxtapunerea lor și efectul luminos ce purcede din ele. Într-adevăr, el folosește diviziunea tonurilor, cînd prin densitatea pastei (pusă mai gros), cînd prin tușe mai ușoare, cînd prin glasiuri, dar toate aceste procedee sînt atît de iscusit făcute încît pînă și cel mai încercat ochi abia poate urmări variaţiunile travaliului artistic. Constatare valabilă pentru o seamă din capodoperele din urmă ale maestrului maeștrilor. Tot printre capodoperele fazei din urmă a vieţii lui Rembrandt van Ryn sînt și cele două tablouri inspirate din biblie. Din ce în ce mai legat de cei mulţi și căutînd în același timp mîngîierile învățăturii religioase, Rembrandt trăiește acum și mai puternic sentimentele eroilor pe care îi aduce în compozițiile sale. Ultima fază a vieții sale se caracterizează, după cum subliniază criticii olandezi Theun de Vries și H. Jaffé, sau criticul ceh Jaromir Sip — ale căror eseuri au fost întrunite recent într-o carte publicată în Olanda cu prilejul comemorării pictorului — prin repudierea clasei stăpînitoare, prin izolarea de acea parte din societate călăuzită de principiile „patricienilor". Cele două compoziții biblice *Haman implorînd iertare Esterei* și *Întoarcerea fiului risipitor* se disting atît prin dramatismul conținutului uman cît și prin tehnica lor înnoitoare, la care pictorul ajunsese și în alte lucrări, dar care aici culminează. Compoziția de la Muzeul de Artă al R.S.R. pare a fi din același an cu cea de la Ermitajul Leningradului, după cum socoate Hofstede de Groot, pe cînd alți cercetători o datează cam pe la 1665, deci cu patru ani înainte de moartea pictorului. În lucrarea lui W. R. Valentiner este reprodus un desen pregătitor pentru compoziția de la București.

În compoziția în ulei, de mari dimensiuni de la București, *Haman implorînd iertare Esterei* (și, nu „Mordechai în fața Esterei și a lui Ahasverus", cum o intitulează A. Bredius) este vorba de Haman, favoritul și sfetnicul lui Ahasverus, regele Persiei, care a vrut să piardă pe evrei, dar regina Estera, prevenită de Mardocheu, unchiul ei, l-a împiedicat la timp. Dizgrațiat, Haman a fost în cele din urmă spînzurat. Compoziția, în care psihologia personajelor este deosebit de adîncită, înfățișează pe Estera șezînd pe tron și avînd alături pe Ahasverus. La picioarele ei, Haman îi cerșește iertare pentru fărădelegea săvîrșită. Îndurerată, Estera stă parcă în cumpănă dacă să ierte sau nu pe mîrșavul Haman, acum supus în fața ei, pe cînd Ahasverus, mînios, cu un stilet în mînă, poruncește oștenilor aflați îndărătul lui Haman să-l ducă la spînzurătoare.

Dramatismul acestui moment hotărîtor este sugerat pe diferite căi, care toate converg spre deznodămîntul firesc. Mai întîi, fizionomia și atitudinea personajelor explică marele conflict : Ahasverus, mînios ; Haman rugător ; Estera, luîndu-și privirea de la Haman. Apoi, coloritul însuși explică cele două forțe în conflict. Pe cînd chipul și îmbrăcămintea Esterei sînt numai soare și lumină, împrejurul lui Haman, înveșmîntat cu o mantie de catifea roșie, caracteristică veneţienilor, plutesc doar umbrele neființei, bezna morții. Chipurile celor doi oșteni care îl vor duce la moarte, abia se deslușesc din fundalul întunecat. Întreaga ființă a Esterei pare ruptă din soare, este potențarea clarului, pe cînd Haman mai supraviețuieşte cu greu obscurului, întunericului ce-l va înghiți în curînd.

Dramatismul lui Rembrandt se înfiripă tocmai din opoziția și lupta dintre lumină și întuneric, dintre sclipirile solare și umbrele de nori furtunatici. Şi în această mare compoziție se vădeşte funcţia clarobscurului, întrepătrunderea şi lupta dintre lumină şi întuneric. Acestea au la Rembrandt un rol constitutiv pentru figuri și pentru spațiul conceput tot pictural, cu vibrațiile lui infinite. Dar lumina și întunericul mai au la el și un sens moral, un sens spiritual, cum îl au și în biblie, unde lumina este principiul binelui, iar întunericul principiul răului. Dacă aici clarobscurul nu are adîncimea și mișcarea din *Rondul de noapte* și alte capodopere, în schimb compoziția *Haman implorînd iertare Esterei* uimește din punct de vedere pictural, prin felul cum sînt lucrate rochia de atlaz galben-auriu, țesută parcă din razele soarelui, și mantia Esterei. Nimeni nu a izbutit să redea moliciunea și sclipirile mătăsii ca Rembrandt și în puține alte capodopere a izbutit el însuși să redea pînă și sugestia tactilă a mătăsii ca aici. La rîndul ei, mantia, țesută din fire de aur pare „zidită“ din pasta pusă din belşug strat peste strat şi căpătînd relief, ca şi căciuliţa Esterei, împodobită cu nestemate. Puterea de iradiaţie a pastei, cu valoraţia cristalizată parcă în loviturile de penel şi în reliefurile straturilor, aşternute unele peste altele, consistenţa ei uluitoare, care cu toată fixitatea ei vibrează la infinit, se vădesc aici în mod exemplar, ca şi în altă lucrare ce ne-a rămas neuitată, *Tînăr oriental cu turban* (colecţia Max Epstein, Chicago), portret mult superior altora similare aflate la New York sau la Bruxelles. În turbanul acestui tînăr, pasta cu mai multe straturi suprapuse reliefează aproape sculptural turbanul, fiecare strat avînd alte nuanţe de alb şi auriu şi „zidind“ parcă forma, asemeni cărămizilor unei clădiri.

Aşa cum pietrele preţioase sînt produsul căldurii geologice, care preface cărbunele în nestemat, la fel căldura sufletească a pictorului, fervoarea cu care aşază straturile de pastă şi loveşte cu penelul, face din materie minunăţii de adevăr plastic (aici însuşi picturalul pare depăşit), chintesenţe ale realităţii parcă mai palpabile decît cele din realitate. Aceasta este adevărat şi pentru lucrarea de la Bucureşti, şi pentru cea de la Chicago. Şi dacă este să aducem o critică compoziţiei *Haman implorînd iertare Esterei* apoi aceasta constă în faptul că, pe cînd mantia Esterei este zidită din culoare, pare cristalizată cu valoraţiile ei, chipul Esterei este tratat cu o netezime obişnuită, ca şi chipurile şi veşmintele celorlalte personaje. Este o deosebire, aşadar, de tratare, o lipsă de unitate tehnică în această compoziţie, care nu ar fi existat dacă Rembrandt construia tot cu pastă multă şi reliefată şi chipul Esterei şi celelalte figuri din tablou. Capul orientalului de la Chicago, deşi mai puţin lucrat în pastă decît turbanul, are totuşi o consistenţă mai densă şi aşa a mai procedat pictorul şi în alte portrete, zidind şi chipurile din pastă multă, variată şi oarecum reliefată, întocmai cum fac pictorii moderni, urmaşii săi, printre care şi G. Petraşcu, la care toate elementele naturilor moarte și peisajelor din perioada culminantă și înseși chipurile sînt lucrate din pastă multă și care cristalizează valorile și clarobscurul într-o fixitate, plină de vii transparente. Pictura modernă a dus mai departe învățămintele și procedeele lui Rembrandt, completîndu-l în tehnică, fiind mai unitară, dar rămînînd totuși atît de depărtată de adîncimea sufletească a lui Rembrandt, de expresiile uluitoare ale chipurilor sale.

Tehnica aceasta de a „zidi“ formele și volumele din pastă reliefată, de a le conferi fixitatea și transparența cristalelor, își atinge una din culmi în compoziția *Întoarcerea fiului risipitor*. Imaginea ne arată pe bătrînul tată aplecat asupra fiului îngenuncheat și pipăindu-i cu mîinile umerii, parcă pentru a se încredința că într-adevăr i s-a înapoiat fătul și totodată pentru a-l îmbărbăta în spovedania și căința lui. Capul fiului, arătat în profil, se sprijină pe pieptul părintelui, parcă dormind, după atîta rătăcire și trudă. Alte trei personaje se deslușesc din umbrele destul de dese ale părții drepte a tabloului. Dimpotrivă, o lumină puternică reliefează capul tatălui și figura îngenuncheată a fiului, întors cu spatele la privitor, dar văzîndu-i-se profilul. Dincolo de subiectul biblic, Rembrandt a tălmăcit aici eterna dragoste părintească, dragostea paternă care iartă și înțelege pînă și pe orice rătăcit.

Plastic, compoziția de la Leningrad reprezintă cea mai măiestrită metodă rembrandtiană de a construi din pastă așezată din belșug, strat peste strat, de a reliefa cît mai consistent formele și mai cu seamă capul fiului, haina lui, un fel de hlamidă, și mîinile tatălui sînt viguros reliefate, pasta fixînd, asemeni unui cristal, valorile și clarobscurul, care vibrează în voie, așa cum prin cristalul încremenit în desăvîrșirea lui, necontenit străbat jocurile culorilor și ale luminii.

Și pentru că este bine să legăm mereu trecutul de prezent și valorile universale de cele naționale, pentru a cunoaște mai temeinic realizările, ce se continuă, și învățămintele ce nu pot dispărea, amintim că pictorii și criticii noștri, care au vizitat Leningradul, au rămas uimiți de măiestria compoziției *Intoarcerea fiului risipitor*, constatînd totodată o legătură între creația lui Rembrandt și arta de la noi. Pictorul Corneliu Baba a regăsit unele afinități între arta lui Rembrandt și cea a lui Ștefan Luchian și G. Petrașcu.

. . . . . .

De altfel, Luchian cînd a studiat la München, a făcut o copie după compoziția lui Rembrandt, *Sfînta familie*, copie aflată astăzi în colecția Patriarhiei. Nu este însă propriu-zis o copie, căci Luchian, prea personal ca să poată imita întocmai pe un maestru cît de mare, a făcut mai mult o interpretare, tratînd mai aspru conturuirile din compoziția lui Rembrandt, cam în felul lui Jordaens. Desigur însă că și Luchian, ca și Grigorescu și Petrașcu de altfel, au învățat — direct și indirect — multe din fundamentele picturii de la Rembrandt și asemănările găsite de pictorul Corneliu Baba nu sînt singurele. Rabinii și evreii lui Grigorescu au uneori din tratarea clarobscură a lui Rembrandt, din expresivitatea lui realistă, iar cristalizarea de smalț și unele reflexe dramatice din viziunile lui Petrașcu se înrudesc cu arta maestrului olandez.

Pictura adevărată oglindește realitatea prin culoare cît mai vie, prin lumini și prin umbre colorate, printr-o pastă cît mai constructivă și mai vibrantă și aceasta o știe, o urmează, o rezolvă, în felul său, fiecare mare pictor. Rembrandt nu și-a dominat numai secolul său, dar și secolele ce s-au perindat pînă la noi. Criticii și istoricii au studiat înrîuririle directe și indirecte ale creației sale. Watteau, Goya, Chardin, Delacroix, Daumier, Courbet, Corot au fost adînc frămîntați de valențele și rezolvarea clarobscurului rembrandtian și au căutat diferite modalități de a folosi și duce mai departe procedeele rembrandtiene, iar sculptorul Rodin a căutat să exprime dinlăuntrul maselor muşchiulare ale trupurilor plămădite de dînsul viaţa sufletească, mişcarea spirituală a modelelor sale, urmînd pilda lui Rembrandt.

VII

Rămas singur pe lume, acum neajutorat de nimeni, dar mai pictînd pînă în preajma morţii — am menţionat autoportretul din 1669 — maestrul maeştrilor picturii s-a stins în mari lipsuri, pe care le-a înfruntat cu aceeași tărie de caracter și cu aceeași demnitate pe care i le-am văzut în repetate rînduri și care îi configurează personalitatea, mereu înflăcărată de năzuinţa desăvîrșirii artistice. A murit în ziua de 4 octombrie 1669, tot la Amsterdam, şi a fost îngropat la 8 octombrie. În afară de opera sa unică, închinată patriei și omenirii, nu a lăsat decît „hainele sale de lînă și de pînză și uneltele de lucru“. Moartea lui s-a petrecut în nepăsarea celor cu care de multă vreme nu mai avea decît prea puţine în comun și, dimpotrivă, mai multe pricini de dispreţ și vrăjmășie.

În încheiere, să amintim pe scurt ce a adus nou și propriu Rembrandt Harmensz van Ryn (sau Rijn) în lumea picturii şi a lăsat valabil pînă în zilele noastre. S-ar putea scrie chiar despre metoda lui, căci pictorul și-a pus şi viaţa şi munca în slujba unei înflăcărate creaţii, pe care și-a desăvîrșit-o cu multă chibzuinţă și cu necontenite căutări, găsind mijloace noi și urmărindu-le pînă la ultimele consecinţe.

Mai întîi, Rembrandt a oglindit cu predilecţie pe oamenii umili, pe cei aflaţi în nevoi, suferinţe, împilări, căutînd să exprime omenia, acolo unde era ea mai încercată și mai demnă. Umanismul său are dimensiuni și profunzimi nemaiîntîlnite pînă la el în arta picturii, atît ca forţă de pătrundere psihologică, precum și ca dar de a potența cu propriile sale sentimente, cu focul creației lui neobosite, această omenie. În felul acesta, el s-a solidarizat cu masele populare, cu cei mulți, fiind mai aproape de popor și împărtășindu-i revoltele și suferințele. Cînd nu a găsit pe chipurile pictate de el omenia, a sesizat măcar omenescul, portretul căpătînd la el cele mai înalte valori sufletești. Contemporanii săi, Rubens, Hals, Van Dyck, Velázquez, mari portretiști, și ei, nu au ajuns totuși la pătrunderea esenței omenești în aceeași măsură ca dînsul și nici la înțelegerea celor mulți, la portretul în spirit democratic, la umanismul larg și cuprinzător al lui Rembrandt van Ryn. Pentru oglindirea acestor realități umane și sociale, pictorul olandez a folosit observația directă și nestăvilită, contactul cu masele în mijlocul cărora a trăit, studiul îndelung al acelorași personaje pe care știa să le surprindă într-o varietate expresivă fără margini. Dar observația realistă, a dovedit Rembrandt cu prisosință, nu este rodnică decît dacă artistul participă cu sufletul, cu întreaga-i simțire și gîndire la realitățile pe care le observă. Rembrandt a trăit aceste realități, s-a contopit cu ele, și de aceea în opera sa nu mai există distanță între subiect și obiect, ci o interacțiune reciprocă, artistul lăsîndu-se inspirat de realitate, concentrîndu-se asupra ei, dar redînd-o prin puternica-i sentimentalitate, potențînd-o, adîncind-o și uneori transfigurînd-o. Este interesantă metoda sa de a se concentra adesea asupra acelorași personaje, care apar și reapar în portretele și compozițiile sale, pictorul adîncindu-le în esența lor umană și redîndu-le în diferite momente ale vieții sau în diferite stări sufletești. Neieșind din țară, de asemenea, și în peisaje s-a concentrat asupra acelorași priveliști caracteristice, ajungînd să le redea specificul, firește cu mijloacele de atunci ale peisagiștilor, care priveau în mare și în general natura, nediferențiindu-i încă elementele și variațiunile coloristice, cum s-a întîmplat după apariția școlii de la Barbizon și a impresionismului.

În portretele și compozițiile sale, Rembrandt a ajuns la neîntrecuta-i măiestrie, participînd cu sentimentul și rațiunea la conținuturile reale și, în funcție de semnificația lor, folosind diverse tehnici și procedee prin excelență picturale. Cel mai pictural dintre pictorii de pînă la el, Rembrandt a conferit clarobscurului — contrastului și întrepătrunderii reciproce dintre lumină și umbră — și culorii un rost funcțional, cerut și de realitățile observate, și de sentimentele proprii, astfel că lumina și umbra depășesc efectele teatrale ale barocului și capătă un sens fundamental, un sens constitutiv, ajungînd adesea la un dramatism lăuntric ce face parte din conținutul cît și din forma viziunii pictorului.

Fromentin a definit astfel clarobscurul rembrandtian : „a scufunda totul într-o baie de umbră, a afunda acolo însăși lumina, pentru a o extrage apoi ca să pară mai depărtată, mai strălucitoare, a face să se învîrtejească undele obscure în jurul centrelor luminate, nuanțîndu-le, fărîmîndu-le, îngroșîndu-le, făcînd totuși întunecimea transparentă, iar semiobscuritatea lesne de pătruns, a da, în fine, chiar și celor mai puternice culori un fel de permeabilitate, ce le împiedică a se preface în negru“.

Fluiditatea și mișcarea la care ajunge Rembrandt în capodoperele sale, se explică tocmai prin clarobscurul, care este „taina“ creației sale, metoda nouă și nedepășită a picturalității sale unice. Umbrele diferit luminate, și mai niciodată ajungînd la negru, poetizează, dramatizează, armonizează viziunile, făcîndu-le mai vii, mai sugestive, mai cutremurătoare. Dar clarobscurul stinge adesea puterea coloritului și într-adevăr, coloritul lui Rembrandt pare uneori monocrom, fie auriu, fie cafeniu, fie gălbui, iar acordurile nu au bogăţia şi vibraţia cromatică pe care o întîlnim la Tiţian, El Greco, Velázquez, Vermeer van Delft şi la pictorii din secolul al XIX-lea.

Rembrandt este desigur şi un mare colorist, dar în felul său, clarboscurul predominînd asupra colorismului. De fapt, culorile sînt valorate prin clarobscur. Ele sînt potenţate uneori, stinse alteori, tocmai de jocul acesta al luminilor şi umbrelor, care inundă totul, făcîndu-l mai străveziu şi mai mişcător. Şi tocmai mişcarea, caracteristică artei moderne, Rembrandt o dobîndeşte în mod atît de subtil şi sugestiv prin folosirea ca metodă permanentă a clarobscurului, care face totul să vibreze, să emoţioneze pînă la cel mai cutremurător dramatism. Dacă nuanţele adesea se pierd din pricina clarboscurului, în schimb tonalităţile dominante capătă o vibraţie şi o mişcare nemaiîntîlnită în pictura dinainte şi de după Rembrandt.

Altă cucerire şi totodată metodă a artei sale este folosirea pastei în densităţi diferite, pensulaţia stăruitoare, cu care el aşază strat de pastă peste strat de pastă, „zidind“ şi scoţînd în relief unele forme (mantii, turbane, blănuri, nestemate şi uneori modelînd chiar chipul din pastă bogat aşezată). Şi aici pictorul obţine aproape un lucru de necrezut, căci pasta aceasta, aşezată în straturi şi ajungînd la relief, este totuşi transparentă, vie, vibrantă, avînd ceva din fixitatea cristalului, dar şi din transparenţa lui. Şi capodoperele dinspre bătrîneţe, pe care le-am citat, folosesc cu o iscusinţă neîntrecută acest nou procedeu, pe care modernii şi Petraşcu al nostru l-au dus mai departe, compunînd întreg tabloul în acest fel. Materia capătă astfel o forţă constructivă, o calitate sculpturală, care nu contrazice totuşi picturalitatea lui Rembrandt, deoarece în cristalizarea ei, în tăria ei de agată — se ştie că agata, această piatră tare, varietate de cuarţ, cuprinde pături concentrice neregulate, de diferite culori şi prin lustruire devine foarte sclipitoare — rămîne vibrantă și transparentă.

Efectele clarobscurului și ale pastei tratată în agată au fost incalculabile, asemeni umbrei și luminii la Da Vinci, modelajului la Michelangelo, a alungirii corpurilor la El Greco; asemeni frăgezimii culorii la Vermeer van Delft, valorației culorii la Tițian și Velázquez, forței atletice la Rubens. Figurile, ca și suprafețele, ca și întregul spațiu au căpătat la Rembrandt o vibrație și o mișcare nemaiîntîlnită, el fiind printre creatorii artei moderne, care pune cu osebire accentul pe mișcarea întregii atmosfere dintr-o pictură sau gravură.

Datorită puterii de a construi din umbre și lumini, grafica sa, fie desene în tuș, laviuri, acvaforte, desene în peniță și în cărbune sînt tot atît de picturale ca și lucrările în ulei, iar linia are o vibrație prelungă, o neîntrecută putere de însuflețire a formelor și a porțiunilor lăsate în alb ale hîrtiei. În schițele și studiile sale grafice, linia și tușul capătă același dar constructiv ca și pictura și, în ciuda monocromiei, totul este nespus de nuanțat și variat, dobîndind veridicitate pînă și în calitatea stofelor, în perii sau blănurile animalelor, în frăgezimea carnației. Sînt laviuri de Rembrandt pe care le-a admirat desigur Daumier. Există schițe de nud, cu conturul trasat în mare și avînd spatele sau picioarele modelate de ușoare umbre, care se vădesc foarte moderne și ca sentiment, și ca viziune, înrudindu-se cu nudurile lui Matisse și Picasso, sau cu acelea ale lui Tonitza (nuduri conturate cu penița și apoi ușor colorate) — de pildă nudul în peniță și laviu aflat în colecția de grafică de la München. Grafica lui Rembrandt este de-o nespusă expresivitate și deosebit de variată ca viziune și tehnică — și aici pictorul căutînd prin procedee specifice aceeași viziune picturală, ce mai mult caracterizează decît descrie.

În peisajele, care în vremea și în țara sa, cîștigă o valoare autonomă și caracteristici mai variate decît la italieni, nemaifiind fundaluri pentru scene și portrete sau medii simbolice, însoțind figurile, ci viziuni realiste, valorînd prin ele înseși, Rembrandt este printre primii care descriu amplu frumusețile patriei, în ceea ce au propriu. El a intuit acel *genius loci* al Olandei, al ținuturilor dintre Leyda și Amsterdam, dintre gurile Rinului și Zuidersee, chiar dacă, precum am arătat, peisajul nu ajunsese pe atunci la diferențierile și analizele cromatice și la atmosfera aerată și liberă de mai tîrziu. Şi în uleiurile cu tonalități aurii, cu acea pulbere jucăușă ce învăluie totul cu nimburile ei, și în grafica, ce folosește albul hîrtiei pentru a sugera vastitatea spațiului și diferitele planuri ale perspectivei, ușor conturate și căpătînd viață datorită umbrelor și luminilor — artistul potențează totul cu sentimentul său, cu poezia sufletului său de om viguros și sănătos. Atmosfera aurie, cerurile dramatice, umbrele ce se prefiră peste întinsele cîmpii și colinele cu mori și ruine, cu canaluri șerpuitoare și arbori stufoși, încîntă pe privitor, care vede în peisajul lui Rembrandt o glorificare a naturii olandeze.

Naturile moarte, unele cu vînat, altele cu uneltele vînătorești sau cu vite despicate, ca amintita lucrare de la Luvru, respectă integritatea obiectelor, dar cu sclipirile sau reflexele lor colorate, potențate de simțămîntul artistului, care știe să poetizeze pînă și aspectul unei măcelării.

Pictura de gen, foarte îndrăgită de compatrioții săi, capătă la Rembrandt o putere de viață, o bogăție de amănunte semnificative, care conferă atitudinilor intimiste, aspectelor trecătoare un aer definitiv, ridicîndu-le la o semnificație tipică. De altfel, în cazul lui Rembrandt, este foarte greu de deosebit o compoziție cu sensuri tipice de o pictură de gen, tocmai pentru că pătrunderea artistului și darul său de a oglindi esențialul, chiar și în momentele mai neînsemnate ale vieţii personajelor, ridică totul la expresii cu caracter permanent. Așa cum alegoriile, scenele mitologice și biblice sînt împlîntate adînc în realitate, iar personajele sînt întrupate de oameni din vremea și mediul pictorului, la fel portretele, compoziţiile, picturile de gen, oricît de concrete, capătă la Rembrandt o potențare și uneori o transfigurare, pline de adevăr și mișcare, părînd esențe ale vieţii.

Prin apropierea de omul obișnuit, prin umanismul său, ca și prin picturalitatea operei sale, bazată pe mișcarea luminii și umbrei, pe potenţarea culorii fundamentale, pe consistenţa pastei, cu care parcă zidește uneori, Rembrandt a deschis cale marilor creatori și unor însemnate curente artistice de după el, rămînînd mereu un suprem model, maestrul maeștrilor și pictorul pictorilor.

DAUMIER

După cum se știe, Honoré Daumier s-a consacrat picturii în ulei în a doua parte a vieții sale, de la 1848 și pînă la orbirea ce a mărit și mai cumplit suferințele ultimilor ani. S-a născut la Marsilia la 26 februarie 1808, (...) a trăit la Paris cea mai mare parte din viața-i săracă și amărîtă și a murit la 11 februarie 1879.

A început să se manifeste ca desenator, pe la 1830, cînd își trage la piatră primele lucrări. O serie de ani arta lui devine armă în lupta împotriva hrăpărețului rege Ludovic-Filip și a guvernelor sale tiranice, împotriva veracității politicienilor burghezi și în genere împotriva acelora care ascultau lozinca lui Guizot „îmbogățiți-vă !“. Republican, democrat și susținător al libertăților cetățenești, din ce în ce mai amenințate și apoi sugrumate de către guvernele ce s-au perindat sub Ludovic-Filip și Napoleon al III-lea — Daumier a publicat în ziarele și revistele „La Silhouette“, „La Caricature“ și apoi în „Le Charivari“ mii de desene satirice timp de treizeci și șapte de ani. După înscăunarea ca împărat a lui Napoleon al III-lea, presa nemaiavînd dreptul de a ataca pe politicieni, Daumier a trecut în desenele sale la satirizarea moravurilor burgheziei și la adîncirea vieții celor mulți și năpăstuiți.

Avusese întotdeauna vocație către pictură acest genial autodidact, căruia viața străzii și operele de la Luvru i-au fost marii învățători. Picturalitatea desenelor sale o remarcase, printre primii, Baudelaire, spunînd că litografiile și desenele pe lemn în alb și negru sugerează culoarea. Năzuise mereu către marea pictură acest om de suflet, înzestrat cu o uluitoare memorie și care folosind dramatismul desenului michelangelian și clarobscurul rembrandtian, dinamismul picturii lui Rubens și Tintoretto precum și virulența imaginației lui Goya a izbutit să le treacă în noi sinteze potrivit spiritului său combativ și inimii sale iubitoare de oameni. S-ar putea spune că, asemeni unui nou Prometeu, Daumier a „furat" tehnica geniilor pentru a o pune în slujba marilor cauze ale contemporaneității.

Honoré Daumier nu lucra după natură sau cu modelul în față, pentru că, avînd o memorie rar întîlnită, el sesiza de-a dreptul din viață oamenii în mișcarea și acțiunile lor și îi reda pe pînză potențați prin dramatismul lor (sufletesc) și prin dinamica (fizică) ce le erau caracteristice. Țesătura de lumini și umbre, arabescurile de lumină, fondurile uneori întunecate, alteori pierzîndu-se în cețuri străvezii scot și mai puternic în relief chipurile omenești, trăsăturile morale și fizice, mișcarea, uneori, parcă cinematică. Cu toată aparenta „sculpturalitate" a figurilor sale, acestea sînt construite cu mijloace esențial picturale, prin valorație și clarobscur. O bună bucată de vreme a folosit pentru desenele sale și sculptura. Observînd pe deputații monarhiei din Iulie sau pe agenții politici ai lui Napoleon al III-lea, pe faimosul Ratapoli, de pildă, Daumier le plămădea busturile sau figurile în lut și apoi, servindu-se de aceste sculpturi satirice, de-o iscusită expresivitate și modelate într-un fel care anticipează pe Rodin, trecea pe hîrtie sau pînză imaginile materializate în lut.

Mare desenator pictural, care prin liniile sinuoase sau frînte și pline de nerv, prin arabescurile de lumină și estompări, prin formele uneori deschise și sugerînd din plin dinamismul vieții, surprins ca într-un instantaneu fotografic, Daumier anticipează într-unele privințe pe Degas și Toulouse-Lautrec, pe Millet și Van Gogh. În picturile în ulei, el folosește cu îndemînare și forță clarobscurul (întrepătrunderea de lumini și umbre) pentru a reliefa mai viu și mai semnificativ chipurile omenești și acțiunile lor.

Copii ieșind de la școală, amatori de artă răsfoind stampe și privind tablouri, biete spălătorese ducînd rufele la clienți și cărîndu-și cu ele copiii pe care nu aveau unde să-i lase, vopsitori agățați de frînghii și îndeplinindu-și anevoioasa muncă spre creștetul clădirilor, oameni săraci îmbăindu-se în Sena, aproape de locuința de la mansardă a pictorului ce locuia în Isle Saint-Louis, scene din sălile de judecată sau de teatru, mulțimi adunate pe stradă apar în picturile și acuarelele de-o uimitoare veridicitate, potențată de pătrunderea psihologică și de mișcarea pe care Daumier o aduce în artă, înnoind-o.

Participînd mereu la viața celor mulți, pictorul cu inimă caldă și suflet generos (Forain spunea despre el un lucru care îl caracterizează deplin : *„O, Daumier este altceva decît noi ceilalți... el era generos !“)*, a creat în ulei și acuarelă o seamă de scene cu saltimbanci uneori de un cutremurător tragism. Oamenii aceștia nevoiți să înveselească pe alții, în timp ce sînt secătuiți de foame și cuprinși de desperare, constituie unele dintre cele mai tragice figuri din galeria celui denumit „Balzacul picturii“. Galeria universală a Muzeului de Artă al R. S. R. posedă o asemenea compoziție în ulei, în care aspectul de scenă de gen este depășit prin tragicul expresiei. În lucrarea *Saltimbancii,* provenind de la fostul Muzeu Anastasie Simu, vedem doi clovni cu fețe chinuite și slăbite — măști ale durerii, care cheamă lumea la panoramă, cel din centru, cu o gură prin care își strigă durerea — precum și un atlet mătăhălos, îmbătrînit înainte de vreme și copleșit de greutățile traiului.

Pasagerii din trenuri apar în mai multe uleiuri și acuarele. Cei de la clasa a III-a îi vedem în uleiul de la Muzeul Metropolitan din New York mai comunicativi între ei, femei cu copii în brațe, mici burghezi cu jobene, lucrători înăspriți, dar știind încă de glumă. În *Compartimentul de clasa a II-a*, provenit tot de la Muzeul Simu, și acum la Muzeul de Artă al R. S. R., cele patru personaje din lumea burgheziei sînt izolate unele de altele, trăiesc individual, fiecare cu gîndurile și țelurile lui. Unul privește pe fereastră, doi dorm chinuit, pe cînd altul, cu priviri mai rapace, plănuiește cine știe ce lovitură, ascultînd de îndemnul lui Guizot. Desprinzîndu-se din clarobscurul compoziției, aceste patru chipuri, atît de adîncite și expresive în varietatea lor, pot spune cît nenumărate pagini de roman. În afară de litografiile numeroase ce le avem în țară, aceste două uleiuri de Daumier sînt comori de înaltă învățătură umană și de neîntrecută iscusință artistică.

EXPOZIŢIA DE GRAFICĂ EDVARD MUNCH

Expoziţia organizată la noi cu unele dintre lucrările de grafică ale marelui pictor norvegian Edvard Munch (1863—1944) ne-a prilejuit o necesară reconsiderare a bogatei sale activităţi artistice, plină de contradicţii, dar din care nu lipsesc realizări în multe privinţe valabile și astăzi.

În opera lui Munch, grafica este tot atît de reprezentativă cît și pictura în ulei, manifestîndu-se paralel cu aceasta, și dovedind aceleași frămîntări, viziuni și chiar unele soluţionări asemănătoare.

Artistul s-a format la sfîrșitul secolului trecut, cînd intelectualitatea burgheză și mic burgheză era zguduită de unele teorii biologice și metafizice, care sădeau neîncrederea în viaţă și îndemnau la pesimism, creau false ipostaze tragice, exacerbau instinctele și iraţionalismul și lăsau individualismului rolul de arbitru în faţa vieţii și a morţii. Era epoca în care se credea (în cercurile intelectualilor burghezi) în determinismul biologic, cu maladiile și structurile lui ereditare și implacabile, cu lupta animalică pentru supravieţuire, cu neîncrederea în puterile omului de a transforma realitatea prin lupta împotriva nedreptăţii și obscurantismului. Asemenea idei apar chiar la scriitori ca Ibsen („Strigoii“) și Strindberg („Tatăl“, „Domnișoara Iulia“) sau la filozoful Kierkegaard.

Dar ca și la Ibsen sau la Maeterlinck, și la Munch rațiunea și dragostea de om nu au putut fi înăbușite și, după unele lucrări influențate de asemenea teorii pesimiste și tragice, sănătatea vieții, încrederea în om și în infinitele resurse ale vieții își fac loc din ce în ce mai puternic în concepția și creația lui. La aceasta au contribuit desigur și socialismul științific al lui Marx și Engels, pe care clasa muncitoare și-l însușea în aceeași vreme, precum și unii intelectuali progresiști. Așa se explică, socotim noi, prezența în opera lui Munch, mai întîi lirică și simbolică, răvășită de pesimism și de tragism, a unor scene de muncă și priveliști mai luminoase, a unor portrete viguroase, în care se simte încrederea în om, lucrări aparținînd perioadei maturității.

Fiu de medic, Edvard Munch a cunoscut în copilărie boala și unele drame familiale și personale, care i-au întunecat existența. În studiile de artă, pe care le face, este înrîurit mai întîi de ideile scriitorilor scandinavi mai înainte numiți, ca și de arta lui Christian Krogh, care aduce în nordul european tehnica și viziunile lui Manet sau de cea a lui Bastien-Lepage și Uhde, astfel că paralel cu preocupările de culoare și lumină, Munch se gîndește la expresivitatea umană, pe care la început o tălmăcește pe fundalul de pesimism și tragism amintit mai înainte. Este interesant de reținut că, spre deosebire de mulți dintre pictorii contemporani, la el, chiar și în faza de început, nu peisajul (naturi moarte nu a pictat niciodată, după cîte știm) predomină, ci scenele cu oameni și portretele.

Între 1882 și 1889, se formează ca pictor și grafician, căutînd modalități proprii de expresie. Studiază la Paris, învățînd mai mult de la arta lui Manet și Pissarro, dar nu problemele de lumină și culoare îl ademenesc cît folosirea lor pentru a evoca aspecte de viață. Portretele pe care le face în această perioadă sînt pline de pătrundere psihologică, preamărind demnitatea umană. Tot atunci pictează sau desenează, influenţat de unii maeştri impresionişti ca Manet, Pissarro şi Renoir aspecte ale străzii sau locuri unde se întîlnesc oamenii de rînd pentru a discuta sau petrece. *Stradă în Christiania* (1889) și *Muzica pe stradă* (1889) sînt viziuni moderne, cu caracter popular, în care desluşim nu numai atmosfera ploioasă și ceaţa ușoară, ce fluidizează clădirile și arborii (în prima lucrare) sau evocă atmosfera însorită, veselă, pe care o sporește fanfara străbătînd strada (în a doua lucrare), ci forfota mulţimii, dinamismul vieţii obștești, multă vreme ignorate în pictură. Primăvara, atît de dorită în nord, risipeşte în alte compoziţii tristeţea de pe chipurile unor personaje, ce șed în faţa ferestrei însorite. Chiar şi fetiţele bolnave, pictate de Munch, încep să se bucure de viaţă, în diferitele lucrări din acea vreme, dintre care unele au fost prezentate şi în expoziţia de la noi. Numeroase scene înfăţişînd fete tinere privind de pe poduri apa limpezită a primăverii, care a topit sloiurile, aduc de asemenea o notă optimistă în peisajul norvegian.

Paralel cu asemenea viziuni pline de căldură umană și de mișcare a vieţii, Munch, sub influenţa teoriilor pesimiste şi a unora dintre pictorii secesionişti de la Berlin, unde, după Paris, studiază şi trăiește, creează și scene sumbre, pline de acea neîncredere în viaţă şi pîndite parcă de spectrul morţii. Compoziţia simbolică *Femeia* (1899), *Camera mortuară* (ulei şi litografie, 1896), *Fata bolnavă* (litografie în culori, 1896), *Spaima* (1895), *Gelozia* (litografie, 1896).

Chiar peisajele cu fiorduri și atmosferă aspră traduc stările sufletești și dramatismul artistului, ori devin fundaluri pentru asemenea drame, de unde a izvorît expresionismul.

În a treia fază a îndelungatei sale activităţi, Edvard Munch, unul dintre inspiratorii artei expresioniste, ca și dramaturgul Strindberg, se apropie mai stăruitor de realitatea celor mulți, de aspectele vii și semnificative ale vieții și renunță, în bună măsură, la pesimismul și simbolismul tragic de odinioară. Viața pe care o continua acum cu mai multă încredere și tărie, prețuirea ce începe să i se arate pe la 1912, cînd la Köln pînzele lui sînt expuse alături de acelea ale lui Van Gogh, Cézanne și Gauguin, dar mai ales răspîndirea ideilor socialiste și însăși vechea lui dragoste de om, îl fac pe Munch să oglindească aspecte mai semnificative și mai adevărate din realitate. Picturile în ulei *Muncitori rînind zăpada* (1910), *Stradă în Kragerö* (1910), *Muncitori* (1913), *Omul cu calul adăpat* (1917), *Muncitorii ogoarelor* (1920), proiectele de picturi murale pentru Universitatea din Oslo (1910—1911) și pentru teatrul lui Reinhardt de la Berlin, precum și unele lucrări grafice ca remarcabilul portret expus la noi al profesorului K. E. Schreiner (1930) dovedesc o nouă orientare în arta lui Munch care, fără a desluși îndeajuns combativitatea clasei muncitoare, vede unde se află forțele adevărate ale vieții. Înseși peisajele tipice Norvegiei sale sînt acum însorite, luminoase, optimiste.

Edvard Munch este un mare desenator și pictor, pornind, în lucrările reprezentative, de la psihologia umană, de la o fuziune cu sufletul și biografia personajelor, de la atmosfera în care trăiesc. Chiar în lucrările sale simbolice, tincturate de pesimism, se poate observa strădania sa de a descifra, prin trăsături caracteristice și vii, prin atitudini marcate, psihologia și cu atît mai mult în portretele și compozițiile mai semnificative — din anii maturității — mai apropiate de omenirea luptătoare pentru dreptate și adevăr, aceste însușiri de pătrundere a psihologiei individuale și sociale, a mediului fizic sînt manifeste. Sensibilitatea liniei sale, la început mai delicată și mai lirică, trece în lucrările de maturitate la construcții mai viguroase, în care formele capătă puterea vieţii și a adevărului tipologic. În lucrările din ultima fază formele capătă adeseori măreţie și adîncime, sînt monumentalizate fără a pierde din expresivitate, dobîndită prin accente puternic psihologice, prin atitudini veridice, printr-o tratare în același timp sintetică și viguroasă.

Ca grafician, Munch a cultivat îndeosebi litografia, xilografia și acvaforte, dezvoltîndu-le în mod ingenios prin noi procedee. Fibrele lemnului sînt folosite în xilografii pentru a da vibraţie fundalurilor din natură, pentru a contribui la ritmica mişcării personajelor, iar în acvaforte obţine uneori o mătăsozitate a suprafeţelor. De la lucrări doar schiţate, el a trecut cu timpul la compoziţii foarte elaborate, unde construcţia capătă concentrare, forţă expresivă, intensitate coloristică, aceasta chiar și în grafica fie colorată, fie în alb și negru, dar unde umbrele și luminile vibrează pictural, servind construcţia liniară. Acestea merită a fi îndeosebi preţuite la marele artist norvegian, ca și necurmata sa strădanie de a pătrunde viaţa interioară a omului şi de a contura tipologia. Prin operele lui mai semnificative Edvard Munch ne oferă unele învăţăminte necesare expresivităţii şi tehnicii realiste, utilizabile în noul și măreţul nostru orizont.

EXPOZIŢIA SCULPTORULUI ITALIAN AUGUSTO MURER

Opera sculptorului italian Augusto Murer constituie o viguroasă şi strălucită pildă a năziunţei artiştilor progresişti din Occident aflaţi într-o dîrză luptă împotriva reprezentanţilor artei decadente ai curentelor abstracţioniste, ce lipsesc arta de marile şi constructivele ei semnificaţii.

Augusto Murer, fiu de ţărani săraci din regiunea muntoasă a Italiei, s-a născut în 1922, l-a avut profesor pe sculptorul Arturo Martini şi a început să se impună ca artist mai ales în ultimii zece ani. El a participat la mişcarea populară antifascistă şi este autorul unor proiecte de monumente ale partizanilor italieni.

Împreună cu o seamă de alţi artişti plastici italieni — ale căror lucrări au fost cunoscute la noi datorită unor expoziţii ca aceea a lui Renato Guttuso sau expoziţiei de pictură şi sculptură italiană — Murer reprezintă ceea ce este mai temeinic şi mai semnificativ în arta nouă a Italiei, vădind strînsa legătură cu viaţa poporului şi cu năzuinţele lui.

Printre figurile şi compoziţiile în lemn expuse la noi, acelea care ilustrează limpede poziţia sa socială sînt „Partizan împuşcat“, alegoria „Muncitorii pămîntului“ şi „Portret de ţăran“. De asemenea, lucrarea de plastică mică în bronz „Pădurea atomizată“, sau unele desene cu muncitori şi scene de muncă. Prin asemenea opere, pline de dramatism, artistul își arată orientarea sa împotriva fascismului, împotriva primejdiei unui război atomic și își dovedește solidaritatea cu cauza celor mulți. Deosebit de patetică este figura statuară a „Partizanului împușcat“, aducînd un mesaj de înalt umanism. Murer își exprimă protestul, neliniștea, aspirațiile prin personaje oglindite în atitudini dinamice, unele pline de forță și interiorizare. Așa sînt personajele din alegoria, de dimensiuni mai mici „Muncitorii pămîntului“ — o compoziție mai dezvoltată, cu țărani muncind din greu pămîntul altora și exprimînd pe chipurile lor nu numai chinul, dar și revolta.

Trebuie semnalate varietatea de expresii și construcții vii și pline de gîndire obținute de Murer din cioplirea lemnului, material care nu se lasă de obicei tratat ca lutul și care cere să i se respecte structura, nodurile, apele. Murer continuă aici o veche tradiție populară a cioplirii lemnului. (Am menționat că purcede din regiunile de munte ale Italiei, unde arta lemnului are și acolo o veche tradiție.) Dar Murer, în dorința sa de oglindire realistă a formelor cărora le conferă nu numai veridicitatea directă, dar și simboluri de înaltă semnificație, tratează uneori lemnul ca un material mai mlădios și mai ascultător decît este, pe cînd, alteori, folosește structurile unor trunchiuri de copaci mai contorsionate pentru ca din ceea ce îi sugerează materialul însuși să desprindă și să accentueze expresia, frecvent dramatică, chinuită, dinamică la dînsul. Torsurile de bărbați și femei au astfel un grai uman deosebit de patetic pentru că aici lemnul nu este tratat ca lutul în care sculptorii plămădesc cu gîndul de a turna apoi formele în bronz. Sînt însă și lucrări în care tocmai tratarea prea voluntară și stăruitoare a materialului, ca și cum ar fi plămadă de lut, duce la expresii inadecvate. În asemenea cazuri, din pricina abuzului de modelare și șlefuire, nici materialul nu rezistă ; la lucrări statuare făcute acum un an sau doi s-au şi ivit crăpăturile. Sculptura cere trainicie în toate materialele folosite.

Indiferent de asemenea parţiale neajunsuri, Murer obţine uneori în capetele și figurile din lemn expresii și construcţii foarte vii și dinamice, iar uneori merge pînă a conferi suprafeţelor și un aspect de picturalitate. Și aceasta nu numai în „Arlechinul“ cu corpul alungit și trăsături atît de neliniștite, ale cărui suprafeţe sînt ușor colorate cu vopsea, dar și în „cap de femeie“, unde prin cioplirea în rășchieli mai spaţiate, artistul te face să „vezi“ și culoarea ochilor, părului, carnaţiei — tipul acela de femeie fiind vădit nordic.

În asemenea lucrări, Murer a dus arta sculpturii în lemn la expresii şi efecte încă neîntîlnite, dovedind o forţă și o ingeniozitate remarcabilă. Dar poate cel mai expresiv portret din expoziţie rămîne acela al ţăranului înăsprit de greutăţile traiului, de munca dusă în condiţii chinuitoare și nedrepte. Aici expresionismul lui Murer și-a atins maximum de măiestrie — individualizînd prin trăsături vii și semnificative un personaj și ridicîndu-l la generalizare.

În sinteza artei sale din ultimii ani, Augusto Murer arată că a folosit învăţămintele multor mari creatori şi curente din decursul istoriei artelor. „Capul de ţăran“ are structură de operă sculpturală romană şi totodată o expresie contemporană, foarte legată de locul și timpul din patria modelului și artistului. „Partizanul împușcat“ amintește ca organizare compoziţională de sclavii lui Michelangelo, iar modelajul rodinian este folosit în „Băiat bînd apă“. Contorsionările, care îl ajută pe sculptor să exprime chinul, revolta, protestul personajelor, sînt moștenite de la sculptura gotică, de la statuarul baroc, de la expresionismul mai nou, iar cioplitul însuși continuă tradiţia populară pentru a ajunge la soluţii și efecte inedite. Spunem acestea pentru a sublinia că artistul folosește cele mai complexe și evoluate mijloace de limbaj artistic pentru a exprima cît mai variat și mai convingător conţinutul de viaţă contemporan şi a-şi potenţa ideile progresiste. Printre lucrările de plastică mică „Don Quichotte" aminteşte de Daumier, pictorul şi sculptorul, pe cînd „Pădurea atomizată" (un şir de arbori prefăcuţi într-o masă aproape informă) foloseşte mijloacele sculpturii „constructiviste". „Arlechinul" şi „Femeia la soare" ne duc cu gîndul la pictura şi sculptura unor alţi maeştri recenţi („Arlechinul" său e frate prin tristeţea, neliniştea şi însăşi tratarea lui cu arlechinii lui Picasso).

Folosind variate viziuni plastice, Augusto Murer nu este totuşi sclavul lor, ci reuşeşte, într-o bună măsură, să le depăşească într-o sinteză proprie şi originală pentru că porneşte de la ideile ce-l frămîntă, de la mesajul social pe care ţine să-l comunice.

EXTRAORDINARA EXPERIENȚĂ A LUI GAUGUIN

Prefață la romanul Luna și doi bani jumătate de Somerset Maugham

Chinuita și măreața experiență a pictorului Paul Gauguin, condițiile cu totul neobișnuite în care acesta și-a descoperit cu întîrziere vocația și și-a realizat opera — sacrificînd totul pentru artă — au ispitit pe mulți psihologi și interpreți ai fenomenelor estetice să explice strania și contradictoria sa viață. Într-adevăr, este ispititor a încerca să lămurești motivele pentru care un om așezat și foarte onorat în ochii burgheziei, cu o familie căreia nu avea nimic să-i reproșeze și pe care o îndrăgea, întreținînd-o din activitatea sa ca agent de schimb la bursa din Paris, părăsește totul pentru a duce o singulară și chinuitoare viață de artist prea puțin înțeles și nerăsplătit, pentru a deveni din om „fericit“ în sens burghez, un paria, hăituit de năzuințe aparent ciudate și irealizabile.

În vremea lui și în societatea lui, gestul de a-și fi părăsit familia și lumea în care păruse a se simți atît de bine nu putea fi considerat decît ca un adevărat act de demență, așa cum a și fost caracterizat. Totuși, omul nu dădea nici un semn de alienare mintală și purtarea lui a continuat să nedumerească, mai ales cînd s-a aflat cu ce nebănuite renunțări, chinuri și greutăți își crea operele, afundîndu-se în mizerie și insuccese. De pe la 1883, cînd evadează din lumea financiară — unde activase timp de unsprezece ani — pentru a se consacra exclusiv creației artistice, și pînă la moartea care l-a răpus în 1903, viața lui Gauguin, petrecută mai întîi în unele localități din Franța, iar apoi în Martinica, Tahiti și insulele Marchize, a scandalizat cercurile burgheziei la care nu a mai apelat niciodată, oricît l-a sfîrtecat mizeria.

Pentru a-i explica creația, mulți artiști, scriitori și critici de artă — unii chiar încă în timpul vieții lui Gauguin — au simțit nevoia unor adînci incursiuni în biografia artistului, adeverindu-i spusele : „opera unui om înseamnă explicația acestuia". Dar analiza psihologică a unor asemenea cazuri ieșite din comun și nu lipsite de un anumit senzațional, îi atrage de predilecție pe romancieri, a căror imaginație, pornind de la o bază reală, intră în funcțiune, devenind un puternic instrument de scormonire în adîncuri de viață, unde descoperă uneori adevăruri, ipoteze și semnificații care întrec, prin bogăția și forța lor de concretizare, cercetările științifice.

Nu-i de mirare ,așadar, că viața lui Gauguin l-a atras pe romancierul englez William Somerset Maugham, stimulîndu-l tocmai ca psiholog și om de imaginație, să încerce a explica procesul de transformare a unui prosper agent de bursă într-un pictor genial și un radical înnoitor. Maugham a manifestat întotdeauna predilecție pentru tălmăcirea unor situații și conflicte puțin obișnuite, pentru dezvăluirea unor probleme psihologice cu o bună doză de senzațional, pentru crearea cu ajutorul ficțiunii a unor caractere stranii. El însuși și-a precizat concepția artistică — concepție specifică artistului burghez — și anume că un scriitor se cuvine să zugrăvească nu atît viața așa cum este, cît să găsească efecte impresionante, căutînd să apară cît mai senzațional în ceea ce exprimă.

Extraordinara experiență a lui Gauguin i-a apărut ca o mină bună de explorat cu ajutorul ficțiunii, care îngăduie scriitorului să brodeze tot soiul de presupuneri și ipoteze menite să lămurească, într-un fel sau altul, ceea ce a uimit, nedumerit, scandalizat ori, dimpotrivă, a stîrnit admirație în legătură cu omul ales ca erou de roman.

În prefața la ediția engleză a romanului *Luna și doi bani jumate*, W. Somerset Maugham mărturisește de la bun început că *„romanul acesta mi-a fost sugerat de viața lui Paul Gauguin“* și amintește împrejurările în care l-a scris. Din prefață se desprinde că însuși romancierul englez a încercat, la un moment dat, o experiență oarecum similară cu aceea a lui Gauguin și poate din această pricină s-a oprit asupra pictorului care a rupt cu o lume pentru a se realiza într-alta. Deși deosebirea dintre cele două experiențe de viață este flagrantă, nu-i mai puțin adevărat că și Maugham, după cum recunoaște singur, a ținut să rupă, cînd a pășit pragul a treizeci de ani, cu traiul convențional pe care-l ducea la Londra pentru a se consacra unei existențe mai libere și mai creatoare în mijlocul scriitorilor și artiștilor din Paris.

Maugham nu afirmă că această schimbare s-ar fi petrecut sub influența lui Gauguin, dar, în orice caz, stabilirea sa la Paris, în 1904, deci la un an după moartea pictorului, i-a îngăduit să-și dea seama, după cum declară în prefață, de *„prezența lui Cézanne, Van Goh și Gauguin. Dintre aceștia* — afirmă el — *eu cred că Cézanne este cel mai mare artist, dar Gauguin exercită un farmec neobișnuit asupra omului de litere. Cu toate că astăzi nu mai admir atît de mult pînzele lui, trebuie să recunosc că acestea au marea însușire de a stîrni imaginația unui literat. Am cunoscut oameni care au fost în relații cu dînsul și lucraseră împreună cu el la Pont-Aven* (localitate din Bretania, n.n.). *Am auzit vorbindu-se multe despre el. Mi s-a părut că în cele ce mi s-au povestit despre el s-ar găsi un subiect de roman și am citit singura* *biografie a lui care fusese publicată pînă atunci. Am păstrat acest gînd în memorie. L-am păstrat vreo zece ani. Cînd am plecat în Tahiti, eram hotărît să cercetez tot ce aș putea descoperi în legătură cu viața lui Gauguin. Am găsit și acolo o sumedenie de persoane care au fost în relații mai mult sau mai puțin apropiate cu dînsul. În cele din urmă, am avut simțămîntul că aș fi în stare să scriu romanul la care mă gîndisem atîta vreme. L-am scris în vara anului 1918, în timpul cît mi-am făcut convalescența pe culmea unei coline din Surrey, după ftizia pe care o contractasem în timpul războiului".*

Pentru realizarea acestei opere de ficțiune, i-au fost, așadar, necesare romancierului pe de o parte un climat sufletesc oarecum similar cu acela al lui Gauguin, iar pe alta o documentare temeinică în privința eroului său, documentare acumulată la Paris și în Tahiti. În ce a constat climatul sufletesc simliar cu al lui Gauguin ? În nevoia de a schimba mediul social, nevoie destul de interesantă pentru un scriitor de formația și concepția lui Maugham.

Pentru a înțelege mai limpede pornirea lui de a scrie această carte este necesară cunoașterea cîtorva crîmpeie din însăși viața scriitorului. Născut în 1874 la Paris, unde tatăl său lucra la legația Angliei, William Somerset Maugham a copilărit în capitala Franței, unde a revenit în mai multe rînduri, mai tîrziu, după terminarea studiilor în patrie. Primul său roman *Liza of Lambeth (Liza din Lambeth)* (1897) o frescă, zugrăvită în stil naturalist, a moravurilor locuitorilor din mizerul cartier londonez Lambeth, are la bază experiența scriitorului care a lucrat ca student în medicină la spitalul din acest cartier.

După apariția cîtorva romane și reprezentarea primei sale piese de teatru, Maugham ajunge destul de prețuit ; duce la Londra o viață mondenă, pe cît de pretențioasă și costisitoare

față de veniturile sale destul de modeste, pe atît de convențională și neinteresantă, fiind ruptă de clocotul vieții adevărate. Cînd împlinește treizeci de ani, ia hotărîrea de a părăsi mediul „înaltei societăți". *„Simțeam în mine un nestăpînit îndemn de a trăi. M-am hotărît să mă despart, fără păreri de rău, de prietenii mei de pînă atunci și de plăcerile care mă robiseră"*, mărturisește Maugham în prefața la romanul sugerat de viața lui Gauguin.

Această schimbare s-a dovedit a fi oricum mai rodnică. Pentru a înțelege mai bine ceea ce a putut exprima sau ceea ce a ținut să exprime, fără să izbutească pe deplin, în romanul de față, credem necesar să amintim, că, în 1915, Maugham a publicat poate cel mai sincer, mai autentic și mai definitoriu roman al său : *Of Human Bondage (Robii).* Ca în multe din lucrările scriitorului, și aici exstă descrieri realiste ale feluritelor medii sociale în care trăiește, activează și năzuiește eroul său, Philipp Carry. Se dezvăluie egoismul și fățărnicia cercurilor burgheze și clerului din Anglia — eroul fiind educat în casa unui unchi al său, pastor. De asemenea, sînt descrise mizeria și nefericirile oamenilor de rînd, priviți prin prisma lui Carry care, ca și autorul, fiind student în medicină, face practica la spitalul din Lambeth. Romanul, cu bogate elemente autobiografice, înfățișează nobilele aspirații ale eroului, dornic să-i ajute pe cei în nevoie și schițează chiar un început de răzvrătire împotriva convenționalismului burghez. Dar strădaniile lui se dovedesc zadarnice și eșecurile îl împing la o amară deziluzie și la concluzia că năzuința spre marile valori ale existenței, spre adevăr, bine și frumos, este inutilă. Socotind în mod greșit că legile societății burgheze ar fi universale și permanente, eroul, reflectînd optica limitată a autorului, renunță la sentimentul răspunderii față de răul social și se cufundă în relativismul scepticului.

Pornind de la o asemenea concepție, dar atribuind artei un rol mai semnificativ decît altor îndeletniciri umane, a scris Maugham peste puţini ani *Luna şi doi bani jumate.* Cu darul său de a observa realitatea, de a scormoni psihologia umană şi de a crea personaje deosebit de vii, creionate uneori doar prin cîteva trăsături sau prin unele mărunte situaţii cotidiene, folosind din plin umorul şi caustica ironie ce-l caracterizează, Maugham a încercat în acest roman „sugerat“ de viaţa lui Paul Gauguin să motiveze nevoia pe care o simte adevăratul artist de a evada din lumea burgheză. Unul din meritele cele mai de seamă ale romanului de faţă constă tocmai în sublinierea incompatibilităţii care există între artă şi convenţionalismul, filistinismul şi îngustimea prejudecăţilor societăţii burgheze, de care s-a lovit scriitorul însuşi. Dar protestul împotriva lumii burgheze, în concepţia lui Maugham, departe de a îmbrăca forme combative, militante, se traduce prin totala izolare a artistului faţă de societatea în care nu se poate integra, prin închistarea sa în carapacea unui individualism atroce.

Deşi scris în 1918, pentru cine adînceşte viaţa scriitorului şi viaţa pictorului, romanul *Luna şi doi bani jumate* apare totuşi în mare măsură tributar mentalităţii mai vechi despre omul Gauguin, oglindind comentariile şi nedumeririle tipic burgheze din timpul vieţii artistului şi care au mai stăruit imediat după moartea lui. Maugham îşi prezintă eroul aşa cum era acesta văzut în 1904, anul cînd stabilindu-se la Paris, a putut afla mai multe despre pictor. Este drept că în contrast cu mentalitatea tipic burgheză, scriitorul accentuează tăria de caracter a pictorului, adevăratul eroism cu care acesta a întîmpinat necurmatul şir de suferinţe din ultimii douăzeci de ani ai vieţii. Aceasta constituie, de altfel, o altă trăsătură valoroasă şi semnificativă a romanului : înfăţişarea luptei eroice a lui Gauguin pentru crearea unei arte înnoitoare. În calitate de om de artă, Maugham dorește să săvîrșească un act de dreptate față de Gauguin și, în genere, față de artă și de artiștii autentici, criticînd lipsa de înțelegere și chiar dușmănia burgheziei față de tot ce este înnoire și răzvrătire împotriva legilor ei. Din păcate, însă, scriitorul, substituindu-i lui Gauguin propria sa psihologie, explică adesea inconformismul și răzvrătirea pictorului tot prin elemente caracteristice mentalității burgheze, anume printr-un subiectivism cras, printr-un egoism cu aspecte uneori monstruoase. Evadarea spre artă a lui Gauguin apare la Maugham nu ca o autentică smulgere din lumea căreia îi aparținuse artistul, ci întrucîtva, ca o experiență asemănătoare cu aceea pe care a încercat-o romancierul însuși, cînd, plictisit de convenționalismul cercurilor aristocrate și burgheze din Londra, se mută la Paris, pentru a trăi în lumea unor artiști „mai interesanți“ o viață boemă oricum mai deosebită și, prin anarhia ei, opusă mentalității burgheze.

Eroul romanului *Luna și doi bani jumate* nu este francez, ci englezul Charles Strickland, căruia autorul îi atribuie, în linii mari și apăsate, o parte din experiența lui Paul Gauguin, și anume elementele cele mai senzaționale din viața acestuia. Ne-am întrebat de ce a recurs scriitorul la această soluție și răspunsul ar putea fi următorul : făcîndu-l englez, plasîndu-l în burghezia cu principii și mai rigide a Londrei și trecîndu-l apoi în atmosfera Parisului, a Marsiliei și în Tahiti, Maugham a putut realiza un contrast mai ascuțit, a putut sublinia mai puternic conflictul dintre artistul care își găsește cu întîrziere vocația și concepțiile închistate ale clasei din care făcea parte. În felul acesta Maugham a asimilat oarecum cazul Gauguin cu cazul său. Charles Strickland este de fapt în mai mare măsură Somerset Maugham decît Gauguin, iar explicațiile pe care le întîlnim în roman — motivarea transformării unui agent de bursă într-un artist cutezător —

aparţin mai curînd psihologiei individualiste cu care Maugham îşi construieşte de obicei personajele, apăsînd pe aspectele stranii şi pe problemele ce incită de obicei interesul unui anumit public. Prin Strickland, Maugham încearcă să sugereze drama creaţiei şi a artistului potrivit concepţiilor estetice burgheze : artistul autentic este un damnat, un posedat, un exaltat pînă la demenţă, care, pentru a se putea realiza, trebuie să sfărîme orice lanţ care-l leagă de colectivitate, de semenii săi. Arta ar fi incompatibilă cu morala, cu valorile sociale, cu sentimentele umane comune ; în procesul creaţiei, artistul, propulsat de propriile sale forţe lăuntrice, striveşte şi nimiceşte tot ce-i stă în cale, tot ce-ar putea să-l îndepărteze de sferele eterice ale realizării artistice şi l-ar apropia de relaţiile şi necesităţile materiale omeneşti. Actul creaţiei artistice se consumă, după Maugham, deasupra oricăror contingenţe cu realitatea socială şi are un caracter oarecum inuman. Artistul nu cere de la omenire altceva decît să-l lase în pace. Strickland, sadic, pentru a se putea realiza îşi lasă familia pe drumuri, îl distruge pe Stroeve, o împinge la sinucidere pe Blanche, calcă în picioare orice sentiment, orice valoare, şi numai astfel, punînd un zid între el şi societate, izbuteşte să atingă desăvîrşirea creaţiei.

Or viaţa şi arta lui Gauguin nu s-au consumat în acest mod în care nu va putea trăi niciodată un artist adevărat.

Ne aflăm, aşadar, în faţa unei opere de ficţiune, a unui roman care nu numai că nu constituie o biografie documentată şi fidelă, dar nici măcar un roman istoric, gen în care imaginaţia face loc în mare măsură faptelor şi oamenilor aşa cum au fost în realitate. Dimpotrivă, în cartea sugerată de viaţa lui Gauguin, ca şi în romanul *Cakes and Ale (Prăjituri şi bere),* scris în 1930 — în care sub figura scriitorului Driffield este zugrăvit romancierul Thomas Hardy — Maugham se depărtează de realitate, conducînd acţiunea după concepţiile și predilecţiile sale, simplificînd şi modificînd în voie datele reale ale celor care i-au inspirat romanele.

Cu toate acestea, cartea prezintă însemnătate pentru ascuţimea cu care dezvăluie conflictul — singurul conform cu realitatea — dintre artist și societatea burgheză, pentru vigoarea cu care înfăţișează lupta eroică a unui om ce a pus arta mai presus de viaţa și bunăstarea lui, un om care a ştiut să se dezbare de minciună și convenţionalism. Prin aceste trăsături, Strickland se suprapune cu Gauguin.

Deoarece personalitatea lui Paul Gauguin este deosebit de atrăgătoare și mulţi dintre cititori, urmărind viaţa lui Charles Strickland, vor fi mereu cu gîndul la genialul pictor, socotim de folos a aminti — măcar în linii mari — cine a fost adevăratul Gauguin și în ce măsură figura și experienţa lui Charles Strickland corespund staturii monumentale și experienţei mult mai bogate și mai semnificative a lui Gauguin. Chiar și pînă la existenţa aventuroasă pe care a dus-o în urma renunţării la situaţia prosperă de la bursă, viaţa lui Paul Gauguin s-a desfășurat pe o scenă mult mai largă și mai variată decît cea a lui Strickland. Născut la 7 iunie 1848, Gauguin nu a aparţinut unei familii burgheze cu mentalitate conformistă. Dimpotrivă, tradiţiile progresiste ale familiei îl așază dintr-o dată într-o lume mai deschisă marilor adevăruri sociale și nevoii de schimbări importante. Bunica dinspre mamă, Flora Tristan, îmbrăţișase cauza muncitorimii franceze și își cheltuise averea pentru unele acţiuni sociale. Muncitorii i-au ridicat un monument în cimitirul din Bordeaux. Flora Tristan se născuse în Peru, pe atunci colonie spaniolă, și fusese crescută în idei republicane și anticolonialiste. Orientarea ei progresistă a constituit pentru Paul Gauguin un strălucit antecedent de rupere cu lumea învechită și de apropiere de lumea viitorului.

Tatăl pictorului, Clovis Gauguin, era un ziarist cu idei republicane și care, după prăbușirea revoluției de la 1848, s-a expatriat din Franța. S-a stabilit la Lima, în Peru, unde a întemeiat un ziar și unde și-a cunoscut viitoarea soție, Aline-Marie Cazal. Tatăl a murit de timpuriu și mama a revenit cu copiii în Franța, stabilindu-se la Orléans. Ar fi putut fi bogată, dar nu a înțeles să cadă la compromis cu neamurile și a renunțat la o moștenire, crescîndu-și copiii în sărăcie, dar inoculîndu-le simțul mîndriei și independenței. Paul a fost nevoit să-și întrerupă studiile și să intre, la șaptesprezece ani, în marina comercială. Se afla în Indii cînd maică-sa s-a stins în necaz și boală. A fost bucuros să se elibereze din serviciul maritim și, în 1871, datorită unor relații familiale, intră ca funcționar la banca domnului Bertin, de pe strada Laffitte din Paris. S-a inițiat foarte repede în complicatele operații de bursă, în comerțul cu bani, rămînînd timp de unsprezece ani agent de schimb. Cu timpul își făuri o situație prosperă.

În 1873, s-a căsătorit cu o frumoasă și inteligentă daneză, Mette Gad. Soții Gauguin au avut cinci copii, o fiică Alina-Pola și patru băieți. Pola Gauguin a publicat mai tîrziu o foarte valoroasă biografie *Paul Gauguin, tatăl meu* (apărută în 1938, în limba franceză și tradusă din limba norvegiană), în care se restabilesc o seamă de lucruri asupra relațiilor de familie și, în genere, asupra marelui pictor. Trebuie să menționăm că încă din timpul vieții artistului, fuseseră publicate studii și articole, unele conținînd interesante amănunte biografice. Monografii, însă, nu au apărut pînă în 1906, cînd Jean de Rotonchamp publică la Weimar lucrarea pe care a folosit-o și autorul cărții de față. (Operele documentare asupra lui Gauguin pe care le citează Maugham în text, sugerînd gravitatea expunerilor științifice, sînt inventate, constituind o parte voit umoristică a cărţii.

Înainte de a preciza evoluţia relaţiilor familiale ale pictorului, se cuvine să amintim importantul fapt că înainte de „evadarea“ de la bancă și de la bursă, petrecută în ianuarie 1883 — deci la aproape zece ani după căsătorie și la unsprezece ani de la intrarea în banca domnului Bertin — Gauguin avusese o mai dezvoltată activitate artistică decît apare în romanul de faţă. Om de mare inteligenţă și frămîntat de felurite probleme, Gauguin se „distra“ pictînd sau sculptînd duminicile. Dar nici chiar această activitate de amator nu o îndeplinește în mod arbitrar și izolat, făcînd abstracţie de arta vremii. Dimpotrivă, contrar celor afirmate de Maugham, el se interesează de ceea ce este mai înnoitor și îndrăzneţ în creaţia contemporană și caută, în anii cînd funcţiona încă la bancă, să-i cunoască pe pictorii impresioniști. Chiar faptul că a preferat să se apropie de impresioniști, și nu de pictorii consacraţi academiști sau naturaliști, arată că Gauguin știa să se orienteze spre nou. Face mai întîi cunoștinţă cu Pissarro, apoi cu Guillaumin, Monet, Cézanne, poftindu-i acasă la el sau petrecînd serile cu ei la faimoasa cafenea Guerbois, cartierul general al tinerilor pictori impresioniști. Își face o galerie de artă cumpărîndu-le lucrările și pătrunde din ce în ce mai mult noile lor teorii. Treptat, „distracţia“ duminicală devine o preocupare și o pasiune. Așadar, apropierea lui de artă nu are caracterul unei subite „revelaţii“ sau „convertiri“, iar practicarea artei nu se săvîrșește într-un vid social.

Un neajuns al romanului de faţă constă tocmai în ignorarea atmosferei sociale în care s-a format ca artist Gauguin (sau Strickland) și în singularizarea eroului, în izolarea lui continuă de realitatea socială și artistică a vremii — cu diferitele ei școli, curente și ţeluri, cu luptele și contradicţiile ei. Gauguin nu ar fi putut înnoi arta, dacă nu cunoștea ceea ce se crease pînă atunci și nici nu ar fi dat ascultare vocației sale de pictor, dacă nu ar fi avut în față uluitoare pilde de combativitate socială și de lupte date pentru înnoirea mesajului artistic.

De cum a început să se intereseze de pictură ca amator, s-a apropiat de impresioniștii persecutați de către oficialitățile burgheze și a participat la efervescența lor creatoare, la bătăliile date împotriva artei academiste și naturaliste. Și-a dat prea bine seama că a crea înseamnă a lupta, a risca să fii prigonit, batjocorit, neînțeles de către susținătorii artei învechite a unei societăți învechite. Mai toate curentele înnoitoare ale secolului său cunoscuseră aprige lupte și tot soiul de piedici pînă să se impună. Pictorii de la Barbizon, care promovaseră pictura în aer liber și un mai viu contact cu viața oamenilor simpli în sînul naturii, nu fuseseră și ei persecutați ? Théodore Rousseau și Millet nu fuseseră respinși de la saloanele oficiale ? Realistul Courbet, luptător al Comunei din Paris, nu cunoscuse tot felul de piedici și nu dăduse bătălii pentru a-și impune arta ? După prăbușirea Comunei, fusese izgonit din patrie, iar lupta pentru înnoirea artei rămăsese pe umerii lui Edouard Manet. Prietenii acestuia combăteau „imbecilitatea burgheză“ în numele lor și al lui. Cu puțini ani înainte ca Gauguin să înceapă a practica arta, Manet, respins de la expoziția universală din 1867, își prezentase lucrările într-o simplă baracă.

Cu toate excesele, limitele și neajunsurile lui — pe care Gauguin le va depăși — impresionismul a însemnat nu numai o înnoire tehnică, ci și un nou mod pictural de a valorifica realitatea, de a vedea lumea, izgonind temele „nobile“ și convenționale ale academismului sau înregistrarea insensibilă a omului și a naturii, caracteristică naturalismului. Viața cea largă, viața străzii și a oamenilor de rînd au pătruns în artă datorită impresioniştilor sau a celor apropiaţi de ei, ca Daumier, Degas, Toulouse-Lautrec. Impresioniştii au împins realismul pînă la înregistrarea celor mai subtile variaţiuni ale luminii şi atmosferei. Noua tehnică a fost prielnică mai ales peisajului, căruia i s-a descoperit infinitul joc de reverberaţii solare sau de ceţuri şi vaporozitate. În schimb, pentru compoziţii şi portrete a însemnat uneori o sărăcire a semnificaţiei umane, noii pictori căutînd şi aici efectele de lumină şi acordînd prea puţină importanţă conţinutului de idei. Edouard Manet a relevat, primul, viaţa în plină lumină, punînd un ton clar peste alt ton clar, alăturînd tonuri directe şi limpezi, reducînd semitonurile şi nuanţele de tranziţie, ţesînd totul parcă din lumină diferit colorată, izgonind umbrele şi negrul. Umbra însăşi devine la impresionişti lumină, fiind transparentă, aeriană, fluidă. La Claude Monet, conturul formelor este suprimat, obiectele nu mai au o culoare proprie, ci primesc un infinit joc de reflexe, care uneori irizează şi pulverizează formele într-o fluiditate generală. Manet i-a revelat lui Pissarro pictura directă şi fără umbre, iar acesta l-a dus pe Manet la virtuosul grupului, la Claude Monet. Pissarro — singurul maestru de la care Gauguin a primit sfaturi directe — picta cu culorile spectrului solar, înlăturînd amestecul lor şi interesîndu-se, ca şi Monet, mai mult de jocul suprafeţelor decît de consistenţa obiectelor.

Împotriva exceselor impresionismului au reacţionat pictorii numiţi „post-impresionişti", mai cu seamă Cézanne, Von Gogh şi Gauguin, care au trecut şi ei prin arta impresionistă. Păstrînd cîştigurile în materie de lumină şi culoare, aceşti trei mari pictori au redat realităţii consistenţa concretă, structura şi construcţia ei materială, iar Van Gogh şi Gauguin au reîncetăţenit înaltele semnificaţii umaniste, pe care le-au exprimat cu pasiune şi forţă.

Gauguin, încă agent de schimb, participă în 1880 la cea de a cincea expoziție a impresioniștilor și de pe atunci începe să se convingă că arta va fi singura preocupare a vieții sale. Debutul ca pictor nu a fost de loc impresionant. A expus peisaje în stilul lui Pissarro. În anul următor, nudul feminin prezentat tot la salonul impresioniștilor, încîntă, prin realismul său, pe scriitorul Huysmans care și scrie elogios despre această lucrare, menționînd totodată și *„o statuetă în lemn, gotic-modernă, un medalion în ghips vopsit“*, lucrări tot ale lui Gauguin, care va aduce nu numai picturii, dar și sculpturii și ceramicii înnoiri însemnate. În 1883, însă, critica nu mai este elogioasă față de Gauguin, despre care se afirmă că *„nu mai este — vai — în progres“*. În realitate, pictorul se eliberase de feluritele influențe și căuta ceva propriu.

Așadar, ruperea de o lume și trecerea într-alta nu s-a făcut fără contactul stimulator cu ceea ce era mai viu și mai îndrăzneț în arta vremii lui și fără o lucidă chibzuință. Gauguin nu și-a părăsit brusc familia, ca un pustnic sau un aventurier oarecare. A crezut la început că își va putea întreține familia din munca de artist și de aceea, după ce călătorește în Normandia spre a picta, pleacă împreună cu ai săi la Copenhaga, unde spera, datorită relațiilor soției, să-și înjghebeze un rost ca artist. Numai după ce combinațiile plănuite dau greș, Gauguin se hotărește să se despartă de familie.

Toate acestea se cunoșteau prea bine cînd Maugham se gîndea să scrie viața lui Charles Strickland. Mai tîrziu, Pola, fiica lui Gauguin, a adus unele date prețioase în plus. Mama ei, soția lui Paul Gauguin, nu l-a înțeles niciodată — mărturisește Pola — pe artist, ci doar pe bancherul inteligent și harnic. Nu putea înțelege, în sinea ei, cum un om cu darurile și perspectivele lui a putut să se consacre unui „lucru atît de zadarnic“ ca profesiunea de artist. A admis însă că soțul ei avea dreptul să acţioneze aşa cum i se părea potrivit şi despărţirea a avut loc în termeni foarte rezonabili. Ca şi doamna Strickland din roman, soţia lui Gauguin a dovedit tărie de caracter şi a ştiut să-şi întreţină copiii, nu deschizînd un birou de dactilografie, ci traducînd romane franceze în limba daneză, pentru unele ziare din Copenhaga. Ultima întîlnire între cei doi soţi a avut loc în 1894 la Copenhaga, căci Gauguin nu şi-a uitat familia şi în repetate rînduri a trimis acasă tablouri, pe care soţia le vindea, fără a-i da nici o parte autorului (cf. René Huyghe, *Gauguin*, 1959). Pola Gauguin avea şapte ani cînd şi-a văzut pentru ultima oară tatăl. Tot ea aminteşte că atunci cînd a citit biografiile publicate de Charles Morice şi Jean de Rotonchamp *„care, de altfel, oferă o imagine destul de diferită asupra caracterului lui Gauguin, atît ca om cît şi ca artist, mama mea mi-a declarat că Gauguin, ca om, nu a fost aşa cum l-au descris cei doi, iar în romanul lui Somerset Maugham, „Luna şi cei doi bani jumate", ea nu a găsit că Strickland ar avea măcar cea mai mică trăsătură comună cu soţul ei"*. Doamna Gauguin îşi vedea soţul ca un om calm, stăruitor, lipsit de fanatism.

În cei douăzeci de ani cît s-a consacrat trup şi suflet artei, viaţa lui Gauguin a fost foarte zbuciumată şi patetică. A cunoscut cea mai cumplită mizerie (în 1885, a lipit afişe pe străzile Parisului ; în 1898, lucra pentru şase franci pe zi la cadastrul din Papeete, capitala insulei Tahiti ; în 1897, a încercat să se sinucidă din pricina mizeriei şi bolii). A avut mari necazuri : în 1887, în Martinica, a contractat o gravă afecţiune, care l-a silit să se înapoieze în patrie ; în 1894, aflîndu-se la Concarneau, în Bretania, nişte marinari insultă femeia cu care se afla şi, în încăierarea ce urmează, Gauguin este lovit în fluierul piciorului, lovitură de pe urma căreia a rămas beteag. S-au adunat apoi şi alte numeroase boli, care, laolaltă, l-au răpus înainte de a împlini vîrsta de cincizeci și cinci de ani. Nu a orbit, însă, și nu a murit de lepră ca Strickland.

Dar Gauguin a avut parte și de zile mai luminoase, de satisfacții morale și chiar bănești. A avut prieteni care l-au ajutat în fel și chip, de la pictorul Emile Scuffenecker, fost coleg de bursă cu dînsul și care, asemeni lui, a părăsit-o pentru a se dedica artei, la pictorii Charles Morice și Daniel de Montfreid, cărora le-a trimis foarte interesante scrisori și care l-au ajutat să-și vîndă unele tablouri sau să-și pregătească expozițiile. Scriitori ca August Strindberg, Octav Mirbeau, Mallarmé, pictori ca Eugène Carrière au scris elogios despre dînsul, iar la banchetul dat în cinstea lui înaintea plecării în Tahiti au participat oameni de seamă din viața literară și artistică a Franței. Dacă spiritele înaintate ale vremii l-au prețuit și uneori l-au putut ajuta, în schimb oficialitatea i-a fost mereu vrăjmașă, disprețuindu-l și supunîndu-l la umilințe.

Gauguin nu s-a speriat de mizerie și persecuții și le-a înfruntat cu o demnitate exemplară, trăsătură relevată de altfel și de romanul lui Maugham. *„Am cunoscut mizeria extremă* — mărturisește pictorul — *adică foamea și toate celelalte. Aceasta nu înseamnă nimic sau aproape nimic. Te obișnuiești și, cu ajutorul voinței, isprăvești prin a-ți rîde de ele. Dar cel mai groaznic este să fii împiedicat de a lucra, de a-ți dezvolta facultățile intelectuale. Este drept că suferința ascute geniul. Dar prea multă suferință nu-i bună căci te ucide“*. Altă dată, tot în clipe de nefericire, scria : *„Nu sînt totuși dintre aceia care blestemă viața“*. Iar viața o înțelegea ca *„o muncă fără de sfîrșit“*.

Gauguin a fost nu numai un om de mare sensibilitate, dar și un gînditor. Dacă Strickland nu a fost înzestrat de autorul său cu darul de a se exprima ușor și nici cu prea multă inteligență, autenticul Paul Gauguin a fost un gînditor în stare să-și exprime cu scăpărătoare luciditate concepţiile şi experienţa. El a publicat eseuri şi articole foarte valoroase în legătură cu diferitele arte, iar în cartea sa *Noa-Noa* (scrisă în colaborare cu Charles Morice și apoi modificată de el) se găsesc impresionante consideraţii asupra vieţii indigenilor din Tahiti, asupra pitorescului oamenilor şi al naturii, asupra obiceiurilor băştinaşilor. A elaborat teorii noi despre artă, a ridicat probleme de tehnică și a lăsat preţioase sfaturi pentru pictori în privinţa folosirii mijloacelor picturii, mai ales a culorilor. Scrisorile sale, adresate unor prieteni — pictori și publiciști — sau familiei, cuprind mărturisiri de viaţă și consideraţii estetice, deosebit de preţioase pentru cunoașterea pictorului. Scrisorile aduc mărturii nu numai în ce privește dramatica existenţă a artistului, dar și atitudinea acestuia faţă de societatea vremii lui. Cunoașterea scrisorilor, ca și a altor izvoare mai recente, schimbă mult din felul în care l-au văzut cei din apropierea sa. În cazul lui Gauguin, a cărui existenţă s-a desfășurat în locuri și situaţii atît de diferite, aproape nici unul dintre cunoscuţii săi nu a putut avea distanţa și elementele necesare pentru a-l cuprinde într-o imagine de ansamblu. Iar apropierea de dînsul, în momente discontinue ale existenţei lui, a dus uneori la formarea unor imagini false sau diformate. Din nefericire, acestea nu au fost folosite de Maugham, întrucît scrisorile lui Gauguin și alte materiale semnificative au fost publicate după apariţia romanului *Luna și doi bani jumate*.

Ca mulţi alţi creatori, Gauguin a fost un om dificil pentru cei din preajma sa. Orgoliul său, mult amintit de biografi, era de fapt dovada încrederii în sine, în menirea sa. Chiar dacă uneori era violent și brutal, iar alteori distant cu cei care nu-l înţelegeau (și totdeauna tăios în conversaţie), omul și-a păstrat mereu o nobilă demnitate. Mîndria l-a oprit să ceară ajutorul celor care nu-l înţelegeau sau cu care rupsese legăturile. Mai important încă este faptul că Gauguin nu a fost un izolat, care a detestat, în genere, specia umană şi nici un egoist feroce. Am văzut că la Paris nu a trăit „mai izolat decît un anahoret în deşertul Thebaidei“, ci, dimpotrivă, a căutat tovărăşia artiştilor înnoitori. La Pont-Aven a format chiar o şcoală, despre care Maurice Denis scrie că a inaugurat o nouă perioadă în artă. Şi în Tahiti dorise să formeze o şcoală. Cu gîndul la artiştii viitorului, a lăsat maxime, confesii, sfaturi.

Dar nu numai viaţa sa, ci mai ales mesajul artei sale, concepţia lui artistică — atît de legată de existenţa pe care, voit, a dus-o — ni-l arată un iubitor al vieţii şi al oamenilor autentici. Conţinutul operelor sale reprezentative — acelea create în Bretania, dar mai ales cele din Martinica, Tahiti şi insulele Marchize — îi învederează concepţia socială şi estetică. Scîrbit de cercurile financiare şi de însăşi viaţa burgheză, în coordonatele ei tipice, Gauguin a preferat lumea primitivă a indigenilor din îndepărtatele insule. Nu a plecat acolo doar pentru lumina mai puternică şi coloritul strident al naturii prielnice picturii, şi nici numai pentru pitorescul exterior. Gauguin a fost pictorul oamenilor, nu al naturii din care omul este izgonit. La baza activităţii sale din insulele Pacificului, există o concepţie despre om şi despre viitorul artei.

Ca şi Jean-Jacques Rousseau, el a idealizat orînduirea primitivă, a crezut că soluţia răului social se găseşte în „starea naturală“ în care oamenii sînt egali şi nu cunosc asuprirea, mizeria şi nedreptatea. Şi a fost, prin excelenţă, pictorul care a redat această concepţie, urmărind deci să valorifice o idee, dincolo de simplele satisfacţii ale retinei. Urmaşul peruvienilor, în a căror ascendenţă s-au amestecat piei roşii cu spanioli, a fost primul care a adus în pictură nu numai imaginile unor ţări „exotice“ (aceasta o făcuseră şi alţi pictori înaintea lui), ci o concepţie despre lume, în care Europa nu mai era realitatea centrală. Era primul pictor european care renunța la „europocentrism“ și care detesta nu numai burghezia europeană, dar și stăruința orgolioasă a europenilor față de cultura greco-latină, care și-a atins apogeul. Gauguin, care amintea de „indianul“ dintrînsul, sfătuia pe artişti : *„gîndiţi-vă mereu la persani, la cambodgieni și puţin la egipteni. Marea noastră greșeală este elementul grec, oricît de frumos ar fi el“*. Pentru crearea unei arte noi, Gauguin socotea că trebuie mers la rădăcinile vieții, la un anumit primitivism, care apoi să fie dezvoltat. *„În artă, nu există decît revoluţionari sau plagiatori“*, iar el a luptat să fie un artist revoluționar.

Gauguin vedea răul, dar nu cunoștea soluţiile, care, în mod inevitabil, trebuiau să-l înlăture. El a ajuns la concluzia că *„în societate orice om are dreptul de a trăi și de a trăi bine, proporţional cu munca sa. Artistul nu poate trăi. Deci societatea este criminală și rău organizată“* *. Neînţelegînd că „societatea criminală“ trebuie să fie inevitabil înlocuită de o societate în care munca să nu mai fie exploatată și în care artistul să se bucure de preţuire, Gauguin, în semn de protest și ca o soluţie, a evadat în insulele acelea unde mai existau rămășițele unei orînduiri primitive.

Viaţa petrecută în Tahiti și în Marchize ne dezvăluie însă nu numai pe artistul iubitor al oamenilor umili, ci și pe cutezătorul luptător democrat, prea puţin valorificat în biografiile scrise din perspective burgheze, scrieri care, totuși, menţionează lupta sa cu autorităţile colonialiste, de la cler pînă la jandarmii călări. Maugham care, în general, în operele sale pe teme coloniale își părăsește poziţia de sceptic, descriind realist suferințele indigenilor și nedreptățile colonialiștilor și care, pentru romanul de față s-a documentat în Tahiti, nu a întîlnit, probabil, persoanele care i-ar fi putut povesti despre conflictele lui Gauguin cu autoritățile colonialiste. Ce material epic, măreț și semnificativ, oferă unui viitor romancier tocmai această luptă din ultimii ani ai vieții lui Gauguin.

---

* Citat după Charles Morice (1920).

Încă de la sosirea în Tahiti, pictorul fusese dezamăgit găsind la Papeete *„Europa, de care crezusem că mă voi dezrobi... Europa, sub înfățișările mai agravante ale snobismului colonial, ale unei imitații puerile și grotești...“ (Noa-Noa)*

Nu rămîne la Papeete, ci se stabilește într-un loc mai depărtat, în preajma pădurii, bucurîndu-se că *„Vecinii mi-au devenit aproape prieteni. Mă îmbrac, mănînc ca ei ; cînd nu lucrez, le împărtășesc viața... Civilizația dispare treptat din mine. Încep să gîndesc simplu, să nu mai am nici o ură față de semenul meu, mai mult chiar : încep să-l iubesc“*.

Cu ce încîntare descrie și pictează el frumusețea femeilor și, în genere, a populației din îndepărtatele insule ; cum integrează oamenii în fascinanta splendoare a naturii, descoperind relații de colorit și formă între frumusețea naturii și cea umană, interschimbînd reflexele cromatice ale unora și ale altora, sărbătorind frumusețea fizică și curățenia sufletească, suflul luminos al vieții și ritmul ei ! Este conștient de ceea ce caută și redă în tablourile sale : *„acordul vieții umane și vegetale, în compoziții unde las o parte importantă chemării pămîntului“*.

Prin aceasta Gauguin depășește impresionismul, care cultiva mai mult impresiile retinei. Ducînd mai departe soluțiile cromatice, el ajunge la armonii decorative foarte puternice și foarte vii, cerute de realitatea locală. Dar toate sînt subordonate ideii sale, concepției sale despre autenticitatea și frumusețea vieții primitive. Aici se află înnoirea adusă de Gauguin în pictură, în tratarea monumental - decorativă a oamenilor și naturii, în forme stilizate și într-un colorit puternic, care laolaltă să simbo-

lizeze suflul vieţii. *„Ochiul ignoranţei atribuie fiecărui obiect o culoare fixă şi imuabilă. Păziţi-vă de această primejdie“.*
Gauguin, care respecta realitatea, nu făcea decît s-o interpreteze mai subtil şi mai puternic, avînd omul în centrul preocupărilor sale. El păstrează netezimea contururilor şi structura fiinţelor sau obiectelor, avînd mereu în minte expresivitatea şi proporţiile corpului uman, nestăruind asupra volumelor, ci sugerîndu-le cu mijloacele caracteristice artei monumental-decorative. deci prin simplificare, ritm continuu şi sinteză. Astfel, virtutea şi frumuseţea umană sînt cîntate în puritatea şi măreţia lor, sînt proiectate în splendoarea naturii locale şi a aerului liber, străbătut adesea de gloria solară. Stilizarea şi ritmica sînt conforme cu tipologia băştinaşilor, cu configuraţia şi coloritul naturii, cu obiectele create de ei. Sesizînd schimbul de reflexe al obiectelor, care, mai ales în lumina insulară, este mereu variabil în funcţie de intensitatea luminii, Gauguin a adus viziuni artistice cu totul noi şi încîntătoare, ce concentrează în simboluri viaţa concretă a oamenilor. Opera sa, rod al concepţiei lui despre viaţă şi despre artă, este o operă atît de inteligenţă cît şi de sensibilitate.
Este interesant de semnalat că, în compoziţiile din insulele Pacificului, Gauguin foloseşte cele mai înaintate mijloace ale picturii moderne, adică ale post-impresionismului, dezvoltat şi de el, şi totodată recurge la poveţele străvechii arte populare din insule. Aceasta tot cu gîndul de a reda cît mai mult nota locală. El a studiat arta polineziană şi era furios pe jandarmii care confiscau sau luau cu preţ de batjocură obiectele de artă populară spre a le specula. La fel de mînios era şi pe misionarii care „civilizau“ pe indigeni, desfiinţîndu-le folclorul şi denaturîndu-le spontaneitatea. Clerul a distrus sculptura indigenilor, în care vedea doar fetişism şi, poate ca o compensaţie, Gauguin

a creat și în insule sculpturi, cioplite sau modelate în stilul local.

Contactul cu arta indigenilor din Tahiti și Marchize i-a fost de folos, căci aceștia aveau un remarcabil simţămînt al decorativului. „*Înainte de Picasso și Derain, «descoperitorii» artei negre, Gauguin s-a inspirat de la popoarele care duceau o viaţă primitivă*“ — observă René Huyghe.

Ce departe sîntem de vaga „viziune“ mistică, sau de izolarea de pustnic, atribuite lui Gauguin ! Cerea el celorlalţi doar să-l lase în pace și ura pe toţi oamenii laolaltă ? Am văzut pe cine ura și pe cine iubea, ce iubea și ce ura. Gauguin era iubitor de oameni și de dreptate și de aceea a fost iubit de unii și urît, prigonit, chinuit de alţii. Încheiem cu lupta pe care a dus-o în ultimii ani, apărîndu-i pe băștinași împotriva colonialiștilor, deoarece aceasta completează și potențează cu adevărat statura monumentală a acestui om autentic și artist înnoitor.

Maugham, care nu a avut la îndemînă documentaţia din prezent și nici nu a ţinut să scrie un roman istoric sau o biografie reală, are deplină dreptate cînd afirmă că eroul său s-a găsit pe sine în Tahiti. Numai că acest „sine“ a fost mult mai combativ și mai uman decît apare la Charles Strickland.

În Tahiti și în insulele Marchize se afirmă luptătorul democrat, de-o energie și o cutezanţă greu de conceput pentru cei care se rezumă la vechile izvoare. Urmașul anticolonialiștilor din Peru și nepotul luptătoarei socialiste Flora Tristan a combătut din răsputeri colonialismul. A editat și o publicaţie, *Le Sourire,* unde „în numele coloniei“ protesta împotriva abuzurilor săvîrșite de autorităţi.

„*Ce putreziciune sînt coloniile noastre !*“ conchide Gauguin în scrisoarea din 33 februarie 1899 adresată prietenului Daniel de Montfreid.

Cu doi ani mai înainte, scrisese : *Există de altfel aici* (în Tahiti, n.n.), *ca și în Franţa, o* *pătură de oameni care mă consideră un revoltat și, ca peste tot, — aici mai mult decît în alte părți — omul lipsit de bani este tratat cu multă asprime. Bineînțeles că nu mă refer decît la europenii din Papeete, deoarece aici, în colțul meu, indigenii sînt, ca întotdeauna, foarte buni și respectuoși față de mine*".

Cu cît suferă mai mult, cu atît se simte mai apropiat de populația în suferință. Scîrbit de colonialiști, părăsește Tahiti în 1901 și se instalează la Atuanaun, sat din Hiva-Hoa, una din insulele Marchize. Spera să vină în contact doar cu băștinașii, nemaiavînd sub ochi autoritățile colonialiste, care educau pe indigeni cu biciul și codul Napoleon în mînă, aplicînd concepția proprietății și ordinii burgheze. Dar și în noua insulă. biserica romano-catolică poseda totul, iar jandermeria franceză „civiliza" în felul ei pe băștinași.

În pasiunea lui pentru dreptate și din dragoste pentru om, Gauguin, deși bolnav, vlăguit, îmbătrînit înainte de vreme, ia în mod activ partea indigenilor deposedați, disprețuiți și molestați de funcționarii coloniali și de jandarmerie. Ori de cîte ori indigenii sînt insultați, furați sau înșelați, Gauguin reclamă tribunalului cazurile. El și indigenii capătă la început cîștig de cauză, dar jandarmii își iau revanșa. Este, la rîndul său, dat în judecată de către autorități și condamnat la închisoare și amendă. Gauguin trimite plîngeri în Franța, la inspectorii coloniilor. În februarie 1903, îi scrie lui Morice : „*Includ aici copia unei cereri făcute inspectorilor coloniilor. Am de susținut aici, în Marchize... o cumplită luptă împotriva administrației și jandarmeriei. Te rog să faci, cu talentul pe care îl ai, mare zgomot în presă. Aici... se petrec lucruri monstruoase și, așa cum mă cunoști, mă aflu pe punctul de a fi expulzat. Sînt acuzat că împing la revoltă pe indigeni, spunîndu-le care le sînt drepturile... Ai o mare cauză în mînă. Procedează repede...*"

În ultima scrisoare către Charles Morice (aprilie 1903), îl vestește că a fost condamnat și va face apel. Îi cere mai departe sprijinul. „*Dacă învingem, înseamnă că lupta a fost frumoasă și am îndeplinit o mare operă în Marchize. Multe nedreptăţi vor fi abolite iar acest lucru merită suferinţa pe care am îndurat-o. Sînt la pămînt, dar nu încă învins... Hotărît, sălbaticul e mai bun decît noi. Te-ai înșelat, spunîndu-mi într-o zi că nu aveam dreptate atunci cînd mă declaram un sălbatic. Totuși, este adevărat : sînt un sălbatic. Iar civilizaţii o presimt, deoarece în operele mele nimic nu surprinde și nedumerește mai mult decît sălbaticul care sînt în pofida mea. De aceea, opera este inimitabilă. Opera unui om înseamnă explicaţia acestuia...*“ O anchetă ulterioară a stabilit că Gauguin avusese dreptate și, de sigur, ar fi cîștigat procesul în apel, scrie Morice. Dar, așteptînd să fie chemat la Curtea de apel din Papeete, Paul Gauguin a murit.

Cea mai cutremurătoare dovadă a omeniei lui Gauguin, a dragostei lui pentru artă și pentru oameni o constituie — pe lîngă opera lăsată — cuvintele pe care le-au strigat mulţi indigeni, în ziua de 8 mai 1903, cînd au aflat de moartea pictorului : *Ua mate Gauguin, ua pete enata !* (Gauguin a murit ! Sîntem pierduţi !).

În timp ce contemporanii săi din Europa nu au știut să-i aprecieze geniul și l-au impins în ghearele disperării, „sălbaticii“ din insulele Pacificului i-au cunoscut și i-au îndrăgit forţa și măreţia.

UN SECOL DE LA MOARTEA LUI DELACROIX

În întreaga lume se comemorează împlinirea unui veac de la moartea lui Eugène Delacroix, marele pictor francez. „Anul Delacroix“ constituie un prilej de a adînci sensurile răscolitoarei lui creaţii, prin care a înnoit arta și a adus un mesaj umanist. În avîntul titanic al acestui exponent al romantismului — curent pe care însă l-a depășit cu timpul — forţele progresiste au găsit o îmbărbătare și o îndrumare în lupta lor cu cele reacţionare. De aceea, astăzi, Delacroix este considerat a aparţine mai departe nu numai patriei sale — la a cărei glorie culturală a contribuit — ci întregii omeniri progresiste.

Cu toate limitele și contradicţiile sale, sentimentul adînc și puternic pe care l-a sădit în întreaga sa operă, felul cum a interpretat viaţa și a dat viaţă atîtor figuri și acţiuni umane și însuși avîntul său creator au însemnat, laolaltă, o opoziţie împotriva a ceea ce se învechise sau închistase. în vremea lui. Mai mult decît atîta, ele au însemnat deschiderea unui drum care s-a întretăiat adesea cu drumurile mai largi, mai primejdioase dar și mai mărețe pe care le străbăteau forțele înnoitoare ale istoriei. Delacroix nu a fost un revoluţionar, dar revolta lui antiburgheză s-a apropiat într-unele momente de forţele revoluţionare, le-a slujit prin operele sale și, uneori, și prin ideile manifestate în viață. Și întotdeauna prin sentimentul său avîntat și neconformist.

S-a spus că ura împotriva burgheziei devenită clasă reacționară a constituit una din trăsăturile romantismului, amintindu-se invectivele lui Berlioz, umanismul lui Beethoven, sentimentele lui Delacroix, exodul peisagiștilor la Fontainebleau, acțiunile întreprinse mai tîrziu de Courbet și Rimbaud, luptători pentru cauza Comunei din Paris, înseși sensurile realismului lui Courbet, Manet și Millet, inspirați în parte de Eugène Delacroix. În realismul unei pleiade de pictori în frunte cu Repin sau al tînărului Nicolae Grigorescu se găsesc urmele neconformismului romantic.

Biografia lui Delacroix începe în mod ciudat și paradoxal, cînd aflăm că el este copilul din flori al unui om care a trădat multe, în afară de cauza burgheziei, căreia i se atașase din oportunism. Este vorba de celebrul Talleyrand (1754—1838), aristocratul ajuns episcop sub vechiul regim, apoi, trecînd de partea revoluției, președinte al adunării naționale (1790), apoi ministru de externe sub trei cîrmuiri, printre care și aceea a lui Napoleon. După căderea lui Napoleon, Talleyrand a știut să se facă folositor monarhiei restaurate și burgheziei hrăpărețe, deținînd noi roluri de diplomat și om politic.

La data de 26 apriile 1798, cînd se naște viitorul pictor, Talleyrand era ministru de externe, iar tatăl său legal, Charles Delacroix, se afla de mai multă vreme ambasador în Olanda. Îl numise chiar Talleyrand, după ce îl înlocuise în postul de la externe. Doamna Delacroix și-a iubit mult pe cel de-al patrulea copil, care nu semăna cu frații și sora sa. Prin mama sa, Eugène Delacroix se înrudea cu artiști proveniți din rîndurile poporului.

În pofida bunei situații a părinților naturali sau legali, pictorul a avut o copilărie zbuciumată, iar în anii adolescenței a cunoscut greutățile materiale și chiar sărăcia. La douăzeci și cinci de ani se pomenește fără nici o resursă bănească. Din vînzarea moșiei, grevată de datorii, a tatălui său legal, nu se alege cu nimic, iar sora sa, care-l îngrijise, se angajează guvernantă.

Apucase însă să-și facă studiile și își alesese profesia de pictor. Uimise încă de mic cu darul de a desena. După terminarea liceului se înscrisese la Școala de arte frumoase, lucrînd în atelierul pictorului Guérin. Cunoaște o seamă de tineri artiști, dar acela care exercită cea mai mare influență asupra lui Delocroix este tot un tînăr, cu șapte ani mai mare ca dînsul, Géricault, inițiatorul romantismului în pictură, îndrăzneț în desen și compoziție, cutremurător în expresii. Deși a murit la vîrsta de treizeci și trei de ani, adică în 1824, Géricault s-a afirmat cu atîta forță încît i-a putut fi lui Delacroix un real îndrumător. Se cunoșteau mai demult, întrețineau legături de prietenie, aveau afinități de temperament și idealuri artistice. Géricault i-a îngăduit lui Delacroix să-i vadă marea compoziție *Pluta Meduzei* pe cînd încă lucra la ea. „Cînd am văzut-o prima dată mi-a făcut o impresie atît de puternică — va aminti Delacroix în «Jurnalul» său — încît, ieșind de acolo, am început să alerg pe străzi ca un nebun și nu m-am oprit decît la mine acasă.“ Văzîndu-l în nevoi, Géricault l-a ajutat pe Delacroix, trecîndu-i o comandă.

Ca și cum sărăcia nu ar fi fost suficientă pentru a-i încerca tăria, Delacroix contractează, la vîrsta de douăzeci și doi de ani, boala care-l va măcina mereu și-l va ține în stări febrile : ftizia. Aceasta nu-i va scădea avîntul, dar oricum îl va face să se comporte mai prudent, să ducă o viață de om relativ retras și chiar mizantrop. Dar în arta lui, în dragostele lui, în gîndurile pe care și le așterne în „Jurnalul“ său, unde se dovedește și un scriitor de mari resurse, el este copilul veacului, un mare neliniștit și un temperament vijelios. Revoluția franceză, războaiele napoleoniene, mitul aventurii și al gloriei individuale i-au dat și lui simțămîntul tragicului, dar și al cutezanței, i-au exaltat vitalitatea și bucuria de a trăi, l-au îndemnat la revoltă și neconformism față de burghezia care își consolida puterea prin cele mai mîrșave mijloace. Astfel va fi în tinerețe Eugène Delacroix, nici atunci lipsit de contradicții, dar pus pe o muncă aprigă și disciplinată, dornic, sub îndemnul lui Géricault, să aducă mai multă viață și dramatism în opera sa.

Portretul, pe care i-l pictează marele său prieten în 1817, ni-l arată pe tînărul Eugène cu priviri adînci și scînteietoare, arzînd de dorința de a pătrunde tainele vieții, de a trăi și cunoaște. Nările largi, fremătătoare, buzele prelungi și senzuale, obrajii supți, cu reflexe măslinii de meridional, trădează încă din tinerețe disponibilitatea unui mare pasionat, gata să se consume pentru o trăire măreață.

Ca și Géricault, tînărul Delacroix atacă teme de mare complexitate și de un dramatism ce ne duc cu gîndul la Rembrandt, Rubens și Michelangelo, cu care, nu o dată, a fost asemuit. Le pictează pe pînze de dimensiuni mari, pentru care se cerea o forță de titan. A fost asemuit cu Rembrandt pentru profunzimea și forța sentimentului pe care le-a pus în lucrările sale ; cu Rubens pentru „puterea torențială a mișcării expresive" ; cu Michelangelo pentru darul de a transmite picturii idei și mesaje de înaltă spiritualitate umanistă. Dar față de aceștia, Delacroix are și scăderi, precum și merite proprii, care se explică prin temperamentul său pasionat și năvalnic, prin concepția sa romantică, prin unghiul său de vedere social. Delacroix lucra cu o fervoare așa de mare încît, deși în genere stăpîn pe puterile sale, uneori le lăsa să se reverse, pierzîndu-și propriul ritm și trebuindu-i sforțări pentru a-l recăpăta. Acesta este tocmai romantismul în contrast cu măsura, echilibrul, raționalitatea clasicismului și de asemenea excese nu au scăpat nici Hugo, nici Schiller, nici Wagner, nici chiar Beethoven, acesta cu mai puţine goluri şi prolixităţi decît ceilalţi. Lucid, cult, Delacroix va căuta la maturitate să-şi echilibreze excesele — aglomerarea de figuri şi obiecte — armonizînd avîntul romantic cu simţul clasic al măsurii, aşa cum procedase şi Goethe. Dar pînă la sfîrşit se va strădui să-şi păstreze calitatea lirică a coloritului şi forţa dramatică a viziunilor sale, puse în slujba unor înalte idei.

Deşi în multe din compoziţiile sale de mari dimensiuni şi în picturile murale el porneşte de la miturile antichităţii sau ale bibliei, precum şi de la scrierile unor literaţi ca Dante şi Byron, chiar şi în acestea personajele, acţiunile, conflictele evocate sau transfigurările alegorice au forţa vieţii concrete şi, uneori, par mai reale decît realitatea însăşi, ca şi la Shakespeare, în tragediile petrecute în timpuri şi locuri depărtate de experienţa sa.

Este cazul marii compoziţii din 1822, prin care tînărul Delacroix s-a impus în faţa spiritelor înaintate — compoziţia intitulată *Barca lui Dante* şi înfăţişînd un episod din „Infernul" marelui poet italian. Chinurile iadului ne sînt arătate aici, în momentul în care Dante şi Vergiliu trec în barcă Stixul spre a ajunge la cetatea lui Lucifer. Nu este oare îndărătul acestei inspiraţii danteşti, însuşi zbuciumul omenirii, oglindire a suferinţelor şi relelor pe care le îndurau atunci cei mai mulţi dintre oamenii vii ? Iar în *Măcelul din Chios* (1824), nu se exprima protestul împotriva barbariei cotropitorilor otomani, împotriva cotropirilor şi barbariei însăşi ? Cauza poporului grec, aflat sub jugul otoman şi ridicîndu-se împotriva lui, a fost îmbrăţişată de multe spirite progresiste. Măcelul săvîrşit de trupele otomane, debarcate în insula Chios, populată de greci, a cutremurat întreaga Europă şi Delacroix nu s-a sfiit să descrie asemenea unui Shakespeare crimele şi prădăciunile, pe victime şi pe cotropitori. Fundalul, mai ales cerul, l-a modificat în ultimul moment, după ce tabloul fusese așezat în expoziția de la Luvru. A cerut să fie dat jos și, sub impulsul unor peisaje de Constable, a făcut cerul mai fluid, mai diafan, obținînd mai multă adîncime și vibrație spațială.

Pictează alte scene și figuri din războiul greco-turc, construiește o nouă compoziție de complexitatea finalurilor din tragediile shakespeariene, cu morți și oameni în agonie, *Moartea lui Sardanapal* (1828), inspirată de un poem al lui Byron, dar depășindu-i sensurile. Hugo este entuziasmat, dar ministrul artelor îi cere să-și schimbe maniera de a picta, dacă mai vrea să primească pe viitor comenzi. Delacroix părăsește indignat cabinetul ministrului.

Interpretează cu melancolie romantică tragedia lui *Hamlet* și ilustrează cu filozofia romanticului *Faustul* lui Goethe. Văzuse la Londra ambele tragedii cu actorii Kean și Terry. Goethe apreciază litografiile lui Delacroix cu eroii săi și mărturisește : „francezii îl socotesc prea sălbatic, dar asprimea lui se potrivește de minune aici".

Cum în unele compoziții apar cai, lei, tigri — în plină dezlănțuire, ca și oamenii — Delacroix studiază, uneori împreună cu sculptorul Barye, fiarele și animalele de la grădina zoologică și devine un neîntrecut pictor animalier. Picturile și desenele sale uimesc și în privința modului de a reda atributele caracteristice ale animalelor, mișcarea și expresiile lor. Nici aici nu copiază aparențele, ci redă însăși viața în funcțiile ei lăuntrice, în organicitatea ei, așa cum în tablourile istorice sau alegorice nu reconstituie datele, ci le interpretează, umanizîndu-le cu marea lui pasiune, cu acel dar neîntrecut de a conferi culorii însăși forța vieții și a ideii. Marele său admirator, poetul și criticul de artă Baudelaire, scria : „Pictura lui Delacroix pare a-și proiecta gîndirea la distanță, așa cum fac vrăjitorii și iluzioniștii. Acest fenomen ciudat se datorează puterii coloristului, acordului desăvîrșit dintre tonuri, armoniei (prestabilite în mintea pictorului) între culoare și subiect... Aceste minunate acorduri coloristice te fac să visezi armonii și melodii, iar impresia pe care ți-o lasă tablourile lui Delacroix este adeseori muzicală“.

Dintre compozițiile și operele cu subiecte văzute direct și trăite de Eugène Delacroix, cea mai importantă și mai semnificativă pentru poziția sa cetățenească este *Libertatea călăuzind poporul,* lucrată sub imboldul revoluției din 1830. Este o imagine ridicată la simbol și de o măreață combativitate. În ea sînt cuprinse o sinteză a luptelor de stradă, văzute în cele trei zile de la sfîrșitul lui iulie, și totodată o transfigurare simbolică. Libertatea este personificată de o tînără robustă și frumoasă, cu trăsături caracteristice femeilor din popor. Ea poartă boneta frigiană, într-o mînă ține drapelul revoluției care a răsturnat pe regele Carol al X-lea, dușmanul libertății și proteguitorul forțelor reacționare, iar în cealaltă mînă are o pușcă. La picioarele Libertății, vedem cîțiva muncitori căzuți și unul rănit care o imploră să continue lupta. La chemarea ei aleargă și copiii străzii, și intelectualii, simbolizați de acel tînăr cu joben și pușcă și în care Delacroix și-a făcut propriul portret. Numeroși proletari răsar din fundalul tabloului. A fost expus la salonul anului 1831. Țelurile revoluției, după cum știm, nu au fost duse pînă la capăt. Sub noul rege Ludovic-Filip setea de îmbogățire a burgheziei va fi și mai aprigă. Insurecțiile ce urmează și revoluția de la 1848 vor fi însă oglindite de alți artiști și nu de către Delacroix, mai curînd „un revoltat decît un revoluționar“. Călătoria în Maroc îi inspiră noi imagini cu colorit luminos și intens, o nouă tehnică picturală, o tratare mai concisă uneori, care vor influența pe pictorii mai tineri. Urmează picturile murale făcute la camera deputaților, la primăria Parisului, la o galerie a Luvrului, la biserici, lucrări de mare complexitate, inspirate din mitologia antică și religioasă, pentru care caută idei și simboluri adînc umane, acum tratate cu acea stăpînire a clasicilor pe care o avusese și înaintașul său, marele pictor Poussin. Lucrează din răsputeri, consumîndu-se la extrem, deși sănătatea îi era șubredă și ftizia îl măcina necruțătoare. A murit la 13 august 1863, admirat de mulți, care vedeau sau vor vedea într-însul o figură dominantă a secolului, inspiratorul multor curente ce s-au dezvoltat impetuos după moartea sa, dar nu scutit nici în preajma dispariției sale de neînțelegere, defăimare, contestare.

Viața lui și-a avut măreția prin nestăvilita pasiune și muncă puse în slujba artei de idei și a unei măiestrii covîrșitoare, prin dragostea pentru oameni, prin tăria cu care a înfruntat nedreptățile și meschinăriile. Secolul ce a trecut de la moartea sa i-a făcut însă deplină dreptate și artistul a fost înțeles din ce în ce mai mult.

GEORGES BRAQUE

S-a stins la Paris, în vîrstă de 81 de ani, un mare poet al culorii și un neobosit artizan al diferitelor arte plastice : Georges Braque. În poemul pe care i l-a dedicat, Paul Eluard ne amintește că Braque nu s-a temut niciodată de lumină și nu a primit umbra. Fire luminoasă și temperament robust, Braque a fost un cetăţean plin de demnitate, care s-a inspirat din tradiţia patriei sale și, totodată, a înnoit limbajul artei. Ca și prietenii săi, Picasso, Cocteau, Eluard și alţi creatori progresiști, Braque s-a opus hitlerismului și nu s-a reinstalat în atelierul său parizian decît după eliberarea Capitalei. Pictor, desenator, gravor, sculptor, autor de vitralii și tapiserii, iar la sfîrșitul neobositei sale vieţi creator de bijuterii — Georges Braque a fost un pasionat tehnician, un artist cu mîini măiestre, mereu căutător de procedee și descoperiri noi. Predilecţia aceasta către adîncirea și mlădierea tehnicilor s-a manifestat în pictură sub forma căutării unui limbaj nou.

Pasionat în munca sa variată și stăruitoare, dar nu îndeajuns de pasionat în trăirea vieţii, a esenţelor ei umaniste, Braque a așezat, mai presus de emoţie, gîndul la aspectul tehnic și l-a interesat limbajul picturii mai mult decît expresia propriei lui omenii. „Iubesc regula care corectează emoţia“ zicea el — regula raţională, care organizează un tablou, un chip sculptat, o bijuterie. „Gîndesc în forme și culori“ mai zicea el, dar corectînd altă dată această mărturisire cu următoarea: „tabloul este un fapt liric“.

Și tocmai lirismul său l-a salvat din ariditatea și sterilitatea experimentelor constructiviste și coloristice, văzute uneori ca scopuri în sine, cînd, de fapt, sînt doar mijloace pentru exprimarea valorilor umane, a conștiinței omenești. Născut la Argenteuil, lîngă Paris, în 1882, ca fiul unui zugrav-antreprenor și „pictor de duminică“, Braque și-a petrecut copilăria și adolescența în nordul Franței, mai ales la Hâvre, fiind fermecat de variațiunile luminii de acolo, de cerul și marea care fuseseră poetizate de impresioniști. În 1900 se stabilește la Paris, păstrînd însă contactul cu Nordul, unde va picta adesea. După ce a trecut scurtă vreme prin experiența impresionistă, Braque s-a raliat, prin 1906, la mișcarea acelor lirici ai culorii care au fost „fovii“, în frunte cu Matisse. Sub influența cercetărilor de construcție a formelor, întreprinse mai înainte de Cézanne, pe care îl cunoaște mai temeinic datorită retrospectivei din 1907, și stimulat și de căutările lui Picasso, Braque începe să-și pună noi probleme de construcție a formelor din natură și adîncește raporturile dintre formă și culoare. Un peisaj al său, *L'Estaque*, respins la salonul de toamnă din 1908, a dus la crearea termenului de „cubism“. Pictorul Matisse și criticul Vauxcelles au văzut în formele sintetice ale clădirilor, prezentate de Braque, mai curînd etajat decît în adîncime, din numitul peisaj, un fel de cuburi. În anul următor, presa a răspîndit termenii de „cubic“, „cubist“ și „cubism“. În înfățișarea simplificată a obiectelor din natură, Braque nu pornește însă de la geometrie, ci — ca și maeștrii Renașterii — el descoperă ordinea geometrică din natură, calitatea de orînduire arhitecturală a priveliștilor, corpurilor și obiectelor. El dezvoltă acea „geometrie ascunsă în toate artele manuale“ pe care o semnalase și Voltaire, după cum observă un recent comentator al artei sale. Într-adevăr, spre deosebire de alţi cubiști și constructiviști, Braque își supune unei construcţii riguroase inspiraţia și viziunea, legate de realitate. De aici marele avantaj al picturii sale — chiar și cînd trece prin diferite faze, numite „analitice", „ermetice" sau „sintetice" — de a transmite viaţa, de a fi perceptibilă, de a încînta, dacă nu spiritul privitorului, măcar sensibilitatea sa.

Încă din 1914 s-a observat de către unii critici că acolo unde alţi pictori aduc confuzie și cea mai bizară dezordine a formelor și liniilor, Braque păstrează orînduirea reală a lucrurilor, o așezare la locul lor, care este lizibilă și atrăgătoare. În pofida experimentelor sale teoretice, formele rămîn într-adevăr clare în sinteza lor, iar culoarea atrage prin valorile ei poetice. Cu asemenea însușiri, cu coloritul său propriu (verde viu, griuri și ocruri pătrunse de lumină) și cu formele sale concentrate și ritmate, nu-i de mirare că a trecut și la artele decorative, căci însăși pictura sa rămîne pînă la urmă mai curînd decorativă decît cu mesaj direct umanist, mai mult plăcută ochiului decît răscolind sentimentele și conștiința.

Înțelegîndu-i calitățile de ordine, stil și raţionalitate a compoziției și calitatea muzicală, insinuantă, luminoasă, a coloritului său, regreţi că asemenea însușiri nu au fost folosite pentru cauza mare a artei, pentru umanismul ei. Tehnica lui strălucită putea purta valori nebănuite de acela care, corectînd emoția, și-a înăbușit certul lirism și și-a nesocotit marele-i sentimente.

PICASSO LA 82 DE ANI

Ziua de naștere a lui Pablo Picasso — 25 octombrie — apare anul acesta într-o atmosferă plină de speranțe și făgăduințe pentru realizarea acelei coexistențe pașnice, în întîmpinarea căreia el a trimis în întreaga lume atîția porumbei călători. Acest mare cetățean al lumii progresiste a întruchipat, și întruchipează, prin opera și atitudinile sale încrederea omului în om și a privit întotdeauna istoria ca o cale pentru înnoire, dreptate, frumusețe. De aici, din încrederea în om și în omenie, provin mesajele sale pentru pace, pentru coexistența pașnică, protestul și împotrivirea față de fascism, ura împotriva nedreptății și obscurantismului.

La 82 de ani, Pablo Picasso — neobosit și în plină activitate — își poate privi cu mulțumire trecutul de artist creator și luptător pentru cauzele mari ale omenirii, pregătindu-se pentru noi expresii ale artei sale, uluitor de bogată și diversă. Temperamentul său de spaniol, geniul său popular, căutările sale și mai ales ceea ce a găsit în lume și în artă — *„eu nu caut, ci găsesc“* a mărturisit el — l-au făcut unul dintre cei mai iubiți și mai prețuiți artiști ai vremii sale. Participarea sa la cunoașterea și înțelegerea realității a fost aceea a unui revoluționar și nu întîmplător Picasso a intrat, în 1944, în rîndurile Partidului Comunist. Reamintim declarațiile sale cu prilejul intrării în rîndurile Partidului Comunist: „Sînt mîndru a o spune că niciodată nu am considerat pictura ca o artă de simplu agrement. Am voit, prin desen și culoare — deoarece acestea sînt armele mele — să pătrund mai departe în cunoașterea lumii și oamenilor... Da — am conștiința de a fi luptat mereu prin pictura mea, ca un adevărat revoluționar".

În experiențele sale, în analizele și sintezele sale geometrice, în soluționările sale fie realiste și neoclasice, fie suprarealiste și expresioniste, Picasso a „găsit" drumuri mai statornice sau mai întîmplătoare, pentru a-și satisface apriga nevoie de cunoaștere și descifrare a tainelor materiei, a structurii și formelor realității, parcă voind să despice solidele din natură și să urmărească, prin linie și culoare, prin planuri și articulații, însăși alcătuirea lumii obiective. Penetrabilitatea spiritului său nu s-a manifestat însă cu răceala și ponderea unui geolog sau a unui anatomist. Dincolo de investigațiile sale, analitice sau sintetice, s-a simțit mereu omul de sentiment, liricul viguros cu temperament de toreador, filozoful care nu și-a secat dragostea de viață. Toate le-a făcut pe răspunderea omeniei sale, ca experiențe proprii, nevoind a le impune altora. De aici dorința sa, exprimată atît de clar, nu de a fi imitat, ci de a i se privi opera ca o deschidere de drumuri, ca o metodă, prin care alții să obțină alte adevăruri și expresii. „Lumea este deschisă în fața noastră: totul este încă de făcut și de refăcut", a amintit el, admițînd a fi contrazis și depășit de către alți artiști, de artiștii viitorului.

Rareori, s-au întrunit într-un artist atîtea însușiri și atîtea experiențe. După dragostea pentru cei în suferință — încă compasiune și nu luptă fățișă — din primele faze ale picturii sale, după șirul de investigații aparent calme ale fazelor cubiste, suprarealiste, neoclasice cu știutele lor alternanțe între realism și forțarea limitelor lui, Picasso și-a exprimat revolta și ura împotriva nedreptăţii şi primejdiei de cădere în sălbăticie. Explozivele sale compoziţii picturale şi ilustraţiile sale în acvaforte prin care condamna atrocităţile şi însuşi spiritul antiuman al fascismului şi mai tîrziu alte aspecte ale imperialismului — de la *Guernica* la *Masacrul din Coreea* — au definit fondul sufletesc al artistului, conştiinţa sa de umanist, lupta sa de revoluţionar.

Gingăşia liniei sale din unele faze şi momente a ştiut să se prefacă în spadă şi calmul investigatorului în iureşul combativităţii. Poate nimeni nu a dat liniei şi planurilor mai multe funcţiuni spirituale şi coloritului funcţiunea de a poetiza găsirea adevărului. Dar Picasso nu s-a mărginit la aceste surse ale liniei şi culorii, ci cu anii l-au pasionat, alături de pictură şi desen, alte arte şi tehnici, printre care sculptura şi ceramica. Mereu legat de viaţă, de tot ce poate crea spiritul şi mîna omului, Pablo Picasso reprezintă dorul de cuprindere cît mai largă şi mai concretă a realităţii, dorul de cunoaştere şi perfecţionare, caracteristic secolului nostru, în care se făureşte lumea nouă.

ARTELE GRAFICE ÎN S.U.A.

Aşa cum a fost concepută şi organizată, Expoziţia „Artele grafice în S.U.A.“ a reuşit să ne înfăţişeze mai cu seamă trei aspecte ale activităţii graficienilor de peste ocean: mai întîi, varietatea de viziuni şi expresii, de stiluri şi limbaje contemporane; apoi, diferenţierea tehnicilor folosite şi, în sfîrşit, larga funcţiune a imaginilor grafice în cuprinsul vieţii cotidiene. Expoziţia americană a învederat această funcţiune plurală a graficii liniare şi colorate, prezentînd — pe lîngă grafica de interior cu un rost mai statornic şi mai îndelungat — ambalaj, mape pentru discuri, reclame sub diferite forme. Este demn de relevat că şi pentru obiectele de uz efemer preocupările artistice sînt adesea la fel de exigente şi ingenioase ca şi pentru creaţiile de mai adîncă semnificaţie. Artişti de seamă nu nesocotesc contribuţia pe care o pot aduce în diferitele domenii ale graficii. Dăm pilda pictorului Ben Shahn, pe care îl întîlnim în expoziţie cu o lucrare în serigrafie, precum şi cu un afiş pentru concertele Filarmonicii din New York, precum şi cu ilustraţia unei mape de discuri (alegînd tocmai un disc cuprinzînd creaţii majore ale lui Richard Wagner şi Richard Strauss, legate de ideea dragostei şi morţii).

Exemplele s-ar putea înmulţi. Martin Glazer ilustrează coperte şi cărţi, unele pentru copii, precum şi afişe şi mape de discuri, aducînd în toate imaginaţie şi vervă. Fireşte că există şi artişti specializaţi într-un singur domeniu, practicînd doar una din tehnicile graficii. Saul Steinberg se rezumă doar la desen, avînd — în varietatea viziunilor sale, străbătute de un umor autentic, un umor al consternării, al întrebărilor naive sau dimpotrivă cu un tîlc mai adînc — un stil propriu, care de multă vreme l-a impus ca pe unul dintre cei mai ingenioşi şi imaginativi mînuitori ai creionului şi peniţei. Este interpretul în linii voit naive, pline de vervă, al vieţii citadine.

Alături de Steinberg şi Glazer, am menţiona dintre graficienii cărţilor şi revistelor pe Jerome Snyder (specializat în cărţile pentru copii şi folosind o imaginaţie şi o tehnică adecvată), pe ilustratorii de coperte Ivan Chermayeff, Jerome Martin, Ellen Raskin, iar dintre ilustratorii de reviste înzestraţi cu simţămîntul umorului şi folosind desenul viu, pregnant, rezumativ, pe Abner Dean, Charles Addams, Lou Dorfsman, Bob Peak, Walter Einsel. Uneori, imaginea are o tratare picturală ca la Bob Peak (meciul de box), John Groth (desene cu cai) şi Augustin Briggs (teme de vînătoare), René Bouché (desenator al revistelor de modă). Alteori, cărbunele, tuşul, peniţa, creionul tratează simplificat figurile şi obiectele, urmărind însă redarea caracterului şi mişcării, ca la Robert Osborn (dirijorul), Ernie Pintoff (desene animate pentru televiziune), Louis Silverstein (reclama turistică).

O caracteristică frecventă în grafica publicitară americană este umorul, uneori cu o notă de naivitate, de primitivism, alteori cu apăsări expresioniste, precum şi dinamismul, pe care îl găsim nu numai în desenele pentru film şi televiziune, unde este absolut necesar.

Tendinţa către complexa interpretare a realităţilor sociale şi individuale o vădesc mai cu seamă lucrările pe care le-am numi independente de uzul publicitar, deci făcute pentru locuinţe şi muzee. Le-am putea numi ca făcînd parte din „grafica de șevalet“. Dar unele gravuri și desene din expoziție au dimensiuni cît statura omului, par mai curînd grafică murală sau monumentală. Cu asemenea dimensiuni neobișnuite se prezintă în expoziție gravurile semnate de M. Lassansky *(Autoportret)*, Leonard Baskin *(Omul păcii)* și Arthur Deshaies *(Ciclul unei mări mari: întrebare fără răspuns)*. Sînt lucrări expresive care ocupă o porțiune mare din peretele unei camere și probabil că sînt menite, ca și cărțile, să fie schimbate mereu de sub ochii și din gîndurile posesorilor.

Nu toate gravurile din expoziție au un caracter luminos, optimist, îmbucurător. Ca și cărțile, piesele de teatru și filmele, adesea ele cuprind întrebări anxioase, probleme existențialiste, viziuni suprarealiste, explozii expresioniste, semne abstracționiste.

Numeroase sînt și în expoziție imaginile ce răsfrîng introspecțiile, neliniștile sufletești, visul și oglindirile agitației psihice, momente de șoc și îndoială, contradicțiile dintre idealitate și cotidian etc. Multe sînt dovada unor frămîntări intelectuale și emoționale, a unei predilecții pentru fantastic și fabulos. Folosind modalitățile de expresie ale diferitelor curente, mai ales de la expresionism și constructivism încoace, graficienii americani și-au intelectualizat foarte mult viziunile și în același timp au mlădiat tehnicile.

În locul descriptivului sau narativului de odinioară, graficienii americani recurg la metafore poetice, la evocări concise și adesea stilizate, la proiecții psihice și semne ideiste, inspirate, majoritatea din experiențe concrete de viață, ca și de lecturi, meditații, visuri. Uneori, imaginile sînt pătrunse de poezie, au vitalitate și transmit sentimente sau viziuni de autentică omenie.

În expoziție, am găsit o serie de evocări ale vieții citadine interesante ca expresie și compoziție. Am citat serigrafia *Orașul primăverii* de Dorothy Bowman, o viziune în înălţime, fără volume, poetizînd arhitectura metropolelor americane, tot serigrafie, *Farurile din faţă şi luminile din spate* de Joe Jones — o caracteristică imagine, realizată cu ochii şi senzaţiile automobilistului. Reluînd viziunea despre Manhattan a lui Walt Whitman, graficiana Clare Romano redă zgîrie-norii de azi ca nişte uriaşe stînci printre crăpăturile cărora se strecoară cortegiul vieţii cotidiene. Este o lucrare cu farmec şi măreţie, intitulată *Fisuri*. Evocare asemeni unui decor arhitectural, astfel se înfăţişează fina gravură în acvaforte a lui Harold Altman *Crîmpeie din oraş*.

Ca amintiri din călătorii reale sau imaginare pot fi caracterizate alte lucrări expuse. *Umbria* este evocată de Mel Silverman într-o gravură cu construcţii redate etajat în mari înălţimi, şi cu un colorit ce sugerează patina vremii. O imagine poetică notată sensibil găsim şi în *Ruine romane*, gravură în acvaforte de Rudy Pozzatti. O fascinantă litografie în tonalităţi de brun şi alb este aceea a lui Adolph Dehn *Noapte indiană*, în care vedem un cortegiu de femei avînd înaintea lui un animal parcă descins de pe pereţii grotelor de la Altamira. Gravura lui Jacob Landau *Philadelphia* este o evocare a istoriei americane. Temă mitologică, tratată ca o vedenie de vis, este gravura în acvaforte *Insula zeiţei Circe* de Andrew Rush, cu două figuri feminine, sensibil conturate.

Unele dinte cele mai notabile peisaje, concepute ca stări sufleteşti şi avînd forţă de sugestie asemeni unor cuprinzătoare metafore poetice, ne-au părut *Peisaj lunar* de J. L. Steg, gravură în acvaforte folosind, am zice, pictural contrastul de alb şi negru ; *Duminica în parc*, tot gravură în acvaforte, aceasta însă cu vaporoase tonalităţi de verde, galben, negru, opera lui Warrington Calescott şi *Mezzogiorno*, xilografie de Carol Summers, colorată în mari pete de mov, albastru şi roşu, unde spaţiul are o vibraţie lirică, o muzicalitate subiacentă, și *Hiraklion* de Ed. Casarella, în zeci de reverberaţii pe fondul întunecat al nopţii.

Dacă unele peisaje se rezumă la cîteva notaţii prin pete de culori ori la cîteva „semne“ abstracţioniste, altele, dimpotrivă, par tratate cu o aparentă migală, cu voite precizări ale detaliilor, așa cum făcea marele gravor Albrecht Dürer. Dar și aici aparenta uniformitate și monotonie — pe care numai cei neavizaţi le pot confunda cu „exactitatea“ naturalistă — sînt rodul unei interpretări, cu nuanţări neostentative, urmărind tocmai varietatea în unitate. Astfel se prezintă jocurile de ritmuri și forme ale ierburilor și vegetaţiei din peisajul *Cîmp*, xilografie de Jacques Hnidovski sau păienjenișul de ramuri și rămurele ale unui codru desfrunzit, ca în gravura în acvaforte *Iarnă grea* de Gabor Peterdi. Virtuozitatea liniaturii aparent minuţioase, folosită cu sensuri foarte subtile, o găsim și în compoziţia *Prăvălie* de Arthur Thrall, unde faţada de la stradă apare ca un decor capabil să sugereze interiorul magazinului, fără a folosi totuși în mod obișnuit perspectiva. Și de asemenea în imagini cu un *Cocoș* de Walter Rogalski, unde e vorba de sugerarea lemnului din care este făcut cocoșul-jucărie sau bibelou. Gravura în acvaforte permite asemenea fine explorări ale structurii naturii, arhitecturii, obiectelor, fără nesocotirea luminii, ce le conferă viaţă și poezie. Alteori, prin această tehnică se caută fluiditatea spaţială, ca în *Icarul* lui Dean Meeker, unde personajul legendar, gata de zbor cu mantia-i de aripi, apare diafan, întruchipînd elanul zburătorului. Aici, firește, nu mai întîlnim liniatura voit mărunţită ci liniile mari și umbrele fluide. Liniatura cu detalii, ce prind jocul de umbre și lumini într-o compoziţie complexă, o găsim de asemenea în xilogravura lui Fritz Eichemberg *Paza de noapte*, înfăţișînd mai multe bufniţe cu diferenţiate expresii umanizate, ca în fabule. Ernest Freed, folosind o gamă cu tonalități roșii, și mov peste alb și negru precum și forme mari, stilizate, mai curînd cubiste, evocă tragismul *Regelui Lear*. Gravura de mari dimensiuni a lui Arthur Deshaies *Ciclul unei mări mari : întrebare fără răspuns* are din inefabilul poeziei anxioase.

Frămîntări spirituale, păienjeniș de gînduri contradictorii, mari neliniști apar „portretizînd" unele chipuri și figuri umane, ca în xilografiile *Om* de Mish Kohn și *Casa veseliei* de Jacob Landau, aici titlul fiind ironic, deoarece ni se sugerează zbuciumul mai multor personaje. *Autoportretul* lui M. Lasansky, gravură de mari dimensiuni, de fapt cît statura unui om, ne aduce un personaj parcă descins din dramele expresioniste, care impune și sperie totodată. Lucrarea are certă forță expresivă și iscodește pe privitor.

Am întîlnit și portretizări mai suave ca *Anita* de Sue Thompson Gussow și *Vizita* de Robert Marx, cum și peisaje și naturi moarte ce luminează sufletul privitorului, ca delicatul și poeticul peisaj al lui Ansei Uchima *Zefir și iarbă* sau naturile moarte cu flori și fructe, semnate de Garo Antreasian și Glen Alps.

Promovînd cele mai diferențiate tehnici grafice, expoziția a mai avut meritul de a demonstra în fața vizitatorilor înseși modalitățile de realizare ale lucrărilor de grafică, de la gravuri la serigrafii. Pe pereții atelierului instalat în cuprinsul expoziției se aflau lucrări ale cunoscutului grafician John Ross și mai tinerilor Paul Brunner și Virginia Fitzmartin. Astfel, am putut cunoaște activitatea mai veche sau actuală a lui John Ross, președintele Societății artiștilor grafici americani, unul dintre animatorii graficii artistice din SUA. Gravor, pictor, ilustrator de cărți, desenator, folosind variate modalități de expresie — de la constructivism la semiabstracționism — Ross dovedește forță constructivă, dar poetic și pătrundere psihologică. Priveliști panoramice de orașe, străzi cu clădiri văzute în înălțime, peisaje citadine cu forfota vieții cotidiene se alătură în opera sa, care cuprinde și remarcabile portretizări în mediul ambiant, cum sînt în ilustrațiile sale la volumele *Fire de iarbă* de Whitman și *Antologia orășelului Spoon River* de Edgar Lee Masters, ca să nu cităm decît pe acestea din numeroasele cărți ilustrate de dînsul, unele împreună cu soția sa, Clare Romano. Dintre gravurile lui Ross am reținut mai ales *Aceste ziduri tăcute*, complexă viziune a unor clădiri și poduri suprapuse, precum și fina liniatură a pereților și acoperișurilor unor case de pe *Comercial Street, Provincetown.*

Există în S.U.A. un întreg curent denumit al „precisioniștilor“ care — fie în forme constructiviste inspirate de cubism, fie într-un stil de poezie naivă, fie cu proiectări de vis în felul suprarealiștilor — evocă străzile, zgîrie-norii, fabricile și mașinile. În expoziție, am găsit totuși puține aspecte ale industrializării și mecanizării, frecvente în opera unor artiști ca Demuth, Spencer, Georgia O'Keeffe, Ault și Sheeler. Unii dintre aceștia sau alți „precisioniști“ poetizează pînă și puterea aburilor, jocul bielelor de la locomotive, mașinăriile vapoarelor și avioanelor.

În atelierul din expoziție, alături de gravuri ale lui John Ross, unele evocînd priveliști ale orașelor și cîmpiilor noastre, am văzut gravuri de Paul Brunner, insiprate de călătoriile la mare sau prin diferitele noastre orașe ori de monumente ca Voronețul. Brunner urmărește să redea în special soliditatea construcțiilor și vastitatea peisajului, pe cînd în serigrafiile ei, mai visătoare, cu oameni muncind sau meditînd în interioare, Virginia Fitzmartin acordă un mare loc omului și vieții lui zilnice.

Ca tehnici, graficienii americani practică pe lîngă gravura în lemn, gravura în metal, acvatinta, mezzotinta, pointe-seche, tehnici pe care ei le înglobează sub denumirea de *intaglio* (cerneală în linii incizate), serigrafia, în care se folosesc sitele de mătase ce suprapun diferitele culori, ca în lucrarea lui Ben Shahn *Cărucioare în magazine de autoservire.* Prin serigrafie se obţine o îmbinare de tonuri foarte vii, care îmbinate cu linii negre, pe suprafaţa albă, aduc varietate imaginii. De asemenea, graficienii de peste ocean mai practică gravura pe cartonul în relief și pe lucit (un material plastic rezistent și translucid). Din tehnicile numite *intaglio* face parte și colografia, în care se lipesc pe carton sau hîrtie diferite cleiuri, nisip sau bucăţi de stofă, ce dau relief și absorb diferitele culori. Pentru unele imagini de alb pe alb se folosesc diferite lichide, iar prin reliefări variate se obţin formele dorite. Astfel procedează Boris Margo în cologravurile sale, dar efecte asemănătoare de alb pe alb se pot obţine și prin tratarea uscată a litografiei, cum procedează Angelo Savelli.

Și ca aspect spiritual-artistic, și ca tehnică, expoziţia „Artele Grafice în S.U.A." dovedește o efervescenţă creatoare, interesante căutări și soluţii, variate tendinţe și expresii.

PRIMITIVISMUL ÎN ARTĂ

Este probabil că primitivismul în arta mai nouă — în arta ultimelor șapte-opt decenii— își are rădăcinile în experiența, concepția și în însăși creația artistică a pictorului Paul Gauguin. Scîrbit de cercurile financiare ale Parisului și de însăși viața burgheză, în coordonatele ei tipice, Gauguin (1848—1903) a preferat lumea primitivă a indigenilor din Insulele Polineziene. El s-a străduit să retrăiască acolo vechiul mit al vieții primitive pentru a constata că și în Tahiti, și în Insulele Marchize, colonialismul înrăutățise condițiile de existență ale băștinașilor.

Ca și Jean-Jacques Rousseau, el a idealizat orînduirea primitivă, a crezut că soluția răului social s-ar găsi în „starea naturală“, în care oamenii sînt egali și nu cunosc asuprirea, mizeria și nedreptatea. În ultimii ani ai vieții lui zbuciumate, Gauguin a avut de luptat cu autoritățile colonialiste, apărînd pe băștinași și arta lor împotriva pretinsei „civilizări“. Am arătat în altă parte (prefața la traducerea romanului lui. W. Sommerset Maugham *Luna și doi bani jumate*, Editura pentru literatură universală, 1963) concepția socială și lupta democratică pe care a dat-o Gauguin în insulele Pacificului de sud. El nu se dusese acolo doar pentru lumina mai puternică și pentru coloritul mai intens al naturii și nici numai pentru pitorescul exterior, nici pentru un

„exotism“ pe care îl cultivaseră, cu multe decenii înaintea sa, alţi pictori. Şederea sa în Insulele Polineziene răspundea unei concepţii mai largi despre om și natură, despre un trai mai armonios, în simplitatea și naturaleţea lui, în naivitatea și autenticitatea lui.

Gauguin a năzuit să trăiască și să picteze ca un primitiv. „Vecinii mi-au devenit aproape prieteni. Mă îmbrac, mănînc ca ei ; cînd nu lucrez, le împărtășesc viața... Civilizaţia dispare treptat din mine. Încep să gîndesc simplu, să nu mai am nici o ură faţă de semenul meu, mai mult chiar : încep să-l iubesc“. În tablourile sale, unde a integrat oamenii în fascinanta splendoare a naturii, descoperind relaţii de colorit și formă între frumuseţea naturii și cea umană, sărbătorind frumuseţea fizică și curăţenia sufletească, suflul luminos al vieţii și ritmul ei, Gauguin căuta „acordul vieţii umane şi vegetale în compoziţii unde las o parte importantă chemării pămîntului“.

Creaţia sa picturală se explică și prin contactul cu viața și arta primitivilor polinezieni, dar și prin marea învăţătură pe care o primise de la pictura europeană, de la impresionismul pe care el îl va duce mai departe, modificîndu-l prin stilizare şi decorativism. Dacă nu a putut uita realele bunuri ale culturii și artei europene, el a recurs, în sinteza creaţiei sale, la poveţele străvechii arte populare din insulele Pacificului. El a studiat arta polineziană și era furios pe jandarmii care confiscau sau luau pe preţ de batjocură obiectele de artă populară spre a le specula. La fel de mînios era pe misionarii care „civilizau“ pe băștinași, desfinţîndu-le folclorul și denaturîndu-le spontaneitatea. Clerul a distrus sculptura indigenilor, în care vedea doar fetișism și poate ca o compensaţie Gauguin a creat și în insule sculpturi cioplite sau modelate în stilul local.

Gauguin a fost primul pictor european care a renunţat la „europocentrism“ și care a detestat nu numai burghezia europeană dar și stăruința orgolioasă a europenilor față de cultura greco-latină, care și-a atins apogeul. Încă înainte de experiența din insule, el sfătuia pe artiști: „gîndiți-vă mereu la persani, la cambodgieni și puțin la egipteni. Marea noastră greșeală este elementul grec, oricît de frumos ar fi el". Pentru crearea unei arte noi, Paul Gauguin credea că trebuie mers la rădăcinile vieții, la un anumit primitivism care apoi să fie dezvoltat. Colorismul puternic cu tonuri de intensitate egală al picturii lui Gauguin, construcția simplificată a formelor, tratarea decorativă a imaginilor pictate au avut o mare înrîurire asupra fovilor, acel grup de pictori în frunte cu Matisse, Derain, Vlaminck care au exaltat coloritul, au accentuat expresia temperamentală călăuzită de rațiune și de noi armonii. Puținele sculpturi și gravuri în lemn ale lui Gauguin, create în spiritul artei primitive din insulele Pacificului de sud, au avut, de asemenea, o mare înrîurire asupra expresioniștilor germani. Pentru a exprima în picturi și gravuri neliniștea sufletească, agitația psihică, dinamismul vieții, caracteristice viziunii lor, expresioniștii germani au folosit un limbaj nou, în parte inspirat de primitivismul lui Gaugurin. „În timp ce pentru francezi, Gauguin părea a însemna doar liniarismul și o sublimă decorativitate, germanii au experimentat prin el (Gauguin — n.a.) hotărîrea de a ajunge la un primitivism liric și la culoarea expresivă" — observă un comentator german al noilor curente artistice Wolf Stube (*Istoria graficii moderne*, ediție germană 1962, engleză 1963).

Sinteza creației lui Gauguin este mai complexă decît o sugerăm aici și în afară de experiența lui artistică în insulele Pacificului de sud — viziuni și procedee inspirate de idolii și gravurile în lemn ale populației Maori — trebuie ținut seama și de faptul că încă înainte de prima lui vizită în Tahiti (1891), el văzuse în 1889 o expoziție de artă aztecă. Expresionistul german Ludwig Kirchner a fost impresionat de limbajul sculpturilor și gravurilor în lemn ale lui Gauguin, dar și de gravurile populației indoneziene Palau, pe care le-a văzut în 1904 la Muzeul etnografic din Dresda.

Alte contacte cu artele unor populații trăind încă o viață primitivă schimbă limbajul artei moderne. Pe la 1905, Derain și Vlaminck arată pictorilor și sculptorilor din Montparnasse cîteva măști africane, care stîrnesc senzație. Influența artei negre începe să se manifeste la Picasso în compoziția picturală *Domnișoarele din Avignon* (1907) și în lucrările din „perioada neagră", ce începe la 1908, pentru a fi apoi părăsită de acest mare artist, care are numeroase faze de viziuni, stiluri și procedee tehnice în bogata-i activitate. Influența neagră se vădește și în sculpturile cioplite în piatră de către pictorul Derain.

Limbajul mai concentrat, cu deformări și accentuări, cu exaltări de formă și ritm al artelor primitive este opusul simetriei, armoniei, echilibrului grecesc. Am citat opoziția lui Gauguin împotriva artei clasice grecești, pe care o considera ajunsă la apogeu și nemaicorespunzînd cerințelor contemporane. Sculptorul Antoine Bourdelle, în dragostea lui pentru monumentalitate și autenticitate, va apela la învățămintele sculpturii egiptene și la arta greacă preclasică, deci primitivă. Alt mare sculptor, Aristide Maillol, considerat „un grec din secolul XX" declara că „arta neagră cuprinde mai multe idei decît arta greacă. Noi nu știm să ne luăm libertățile pe care și le-au luat negrii (în artă — n.a.). Sîntem prea aserviți trecutului". Tot Maillol, care dorea să sculpteze ca și cum nu ar fi existat nimic înaintea lui în lume, zicîndu-și „sînt primul om care face sculptură", mai povățuia următoarele : „trebuie să fii sintetic... trebuie să reduci, ca sculptorii negri, douăzeci de forme într-una". Totuși, să nu uităm că Maillol nu căuta soluții gata făcute de către primitivi. Ca să ajungi la primitivism, zicea el, nu trebuie să imiți pe primitivi, ci să lucrezi cu naivitate — în sensul unei purităţi de sentimente şi al unei viziuni sincere, nealterate de modelele altora. De aceea, arta lui Maillol „este completă ca o împlinire populară şi anonimă a unei arte foarte rafinate şi savante“ (Jacques Lassaigne).

Primitivismul este o noţiune complexă şi cu sensuri variabile. În sens restrîns, înseamnă folosirea unor procedee, viziuni, stiluri primitive, care ţin deci de stările incipiente ale lucrurilor. În istoria artelor, au fost denumiţi primitivi pictorii şi sculptorii care au precedat pe maeştrii Renaşterii. De asemenea, fazele preclasice ale unor culturi sau arte denumite primitive. Primitivismul este uneori identificat cu elementarul, rudimentarul, arhaicul, naturalul şi cu caracterul naiv, iar alteori cu barbaria şi sălbăticia. În sensul curent, însă, din contextul artei moderne, primitivismul înseamnă o artă de comuniune directă cu viaţa şi cu natura, în care se folosesc procedee mai simple, mai vii, mai elementare, deci opuse unui limbaj savant şi închistat, unor forme şi viziuni devenite modele tiranice. Primitivismul se opune rigorii şi perfecţiei clasice, complexităţilor erudite sau academiste, procedeelor cu un prestigiu devenit convenţie lipsită de vitalitate şi autenticitate umană.

Adesea, prin primitivism se înţelege ceea ce aparţine izvoarelor vieţii, formelor de viaţă şi de artă incipiente, expresiilor primordiale. Faţă de „arta cultă“ şi savantă, folclorul, cu autenticitatea, simplitatea, caracterul său direct, proaspăt, spontan, cu vitalitatea şi forţa lui este considerat primitiv, ceea ce arată că noţiunea de primitivism este adesea înţeleasă ca un fenomen constructiv şi valoros, ca un procedeu de vitalizare şi întărire a expresiei umaniste.

Noul primitivism de la sfîrşitul secolului trecut şi din arta contemporană înseamnă o reacţie împotriva devitalizării artei, împotriva tiraniei desfăşurată de epigonii marilor creatori, înseamnă o împrospătare la sursele elementare ale vieţii. Predilecţia pentru arta populară, pentru folclor, pentru expresiile mai simple, uneori naive şi chiar stîngace, dar pline de sentimente şi idei autentice, se explică tocmai ca o reacţie împotriva academismului, naturalismului, împotriva rutinei şi conformismului. O seamă de mari artişti progresişti au folosit limbajul primitiv spre a exprima mai puternic şi mai direct noile conţinuturi de viaţă, marile idealuri sociale, legînd arta prezentului cu arta populară.

Este interesant de observat că în secolul nostru s-au produs mari creaţii în diferite arte tocmai din partea popoarelor care, pe lîngă o cultură contemporană înaintată, păstraseră bogăţia nealterată a folclorului lor. Igor Strawinski a folosit în *Sărbătoarea primăverii*, compusă la sfîrşitul primului deceniu, elementele folclorului rus, vitalitatea şi forţa lui primitivă, şi la fel au făcut Bartok cu muzica maghiară şi uneori Enescu cu folclorul nostru *(Sonata în stil popular)*. Însuşi jazul, sinteză afro-americană, reprezintă dezvoltarea vitalităţii şi ritmicii primitive a albilor şi negrilor. În teatru, irlandezul J. M. Synge, autorul comediei *Năzdrăvanul Occidentului* (1907), a valorificat în forme culte folclorul irlandez. „În Irlanda, pentru cîţiva ani încă, noi avem o imaginaţie populară înflăcărată, măreaţă şi gingaşă. Astfel, acei dintre noi care doresc să scrie, au dintr-un început un noroc ce nu se arată scriitorilor din părţile unde primăvara vieţii locale a fost uitată“ — mărturisea Synge, care împreună cu Yeats şi alţi poeţi şi dramaturgi au creat o artă adînc legată de folclorul irlandez.

Şi la noi, folclorul şi arta populară au fost din ce în ce mai preţuite o dată cu promovarea artei primitiviste, iar azi sînt ca niciodată valorificate tocmai pentru că în simplitatea, autenticitatea, forţa lor, se exprimă geniul poporului. Cîţi dintre noi nu preferăm savantelor tapiserii clasice o scoarță înflorată sau nu preferăm porțelanurilor prea rafinate olăria noastră smălțuită, în care se continuă forme și ornamente de la Cucutenii preistorici și de la ceramica bizantină? Fără să mai credem în rostul magic sau religios al unor ritualuri și străvechi dansuri, cum sînt *Călușarii* sau unele dansuri din Oaș, ele ne plac tocmai prin vitalitatea, ritmica, imaginația lor primitivă, prin dinamismul în care nu-l întrec nici stepurile americane sau cele mai dinamice dansuri ale altor popoare. Gustul pentru imaginile pe sticlă și gravurile făcute de țărani, însăși prețuirea frescelor bizantin-românești (valoroase prin arta lor monumental-decorativă, dincolo de rostul lor inițial) se datoresc predilecției contemporane pentru expresiile primitive.

Sculptura lui Constantin Brâncuși, în care există certe ecouri din arta primitivă făcută pe meleagurile noastre, cu milenii înainte de zilele pe care le trăim, precum și din tradițiile folclorice, duse însă departe, la o desăvîrșire care aparține vremii noastre, este o strălucită pildă de folosire a izvoarelor primitive de la noi. Patria lui Brâncuși dispunînd de o bogată artă populară, de un folclor uluitor de imaginativ, sculptorul pe ele le-a folosit, tocmai în anii cînd Picasso se adresa artei negre și pictorii mexicani se inspirau din tradițiile aztece și spaniole, tot pentru împrospătarea expresiei, pusă în slujba țelurilor contemporane lor. În pictura noastră, aspecte primitive se găsesc (pe linia artei populare și spiritului folclorului) la armoniosul D. Ghiață și la frămîntatul Ion Țuculescu. Procedeul stilizării — care înseamnă simplificare, condensare, înscriere în geometria naturii și a formelor umane, proces artistic foarte evoluat și implicînd o intelectualizare a percepțiilor spontane, o generalizare a lor — este prezent în întreaga noastră artă populară și a găsit înalte forme culte la Brâncuși, Luchian, Ghiață, Țuculescu, Ciucurencu și la unii artiști plastici mai tineri.

Primitivismul nu este propriu-zis un curent artistic, ci mai curînd o atitudine spirituală și procedeul de a folosi procedee, metafore, simboluri existente în folclorul patriei tale sau în folclorul altor popoare. Paradoxal, adesea primitivismul este folosit de mari și evoluate culturi, de artiști culți și știutori care, în cuprinsul unor diferite curente artistice și pentru a servi țelurile și valorile contemporane recurg la modalități de expresie mai vechi (uneori chiar arhaice), mai directe, mai autentice, ce au păstrat din forța elementară a vieții și au ajuns la iscusite soluționări stilistice. Desigur, primitivismul nu reprezintă decît una din căile de împrospătare a artei secolului nostru, iar valoarea lui atîrnă de reușita de a fi folosit pentru slujirea universalului, de a fi ridicat la universalitatea umanistă.

LECŢIA LUI FRANS HALS

A trăit între doi titani — Rubens și Rembrandt — a căror glorie, mai statornică la primul, mai schimbătoare la celălalt, nu i-a întunecat prestigiul, căpătat din tinereţe și păstrat pînă la bătrîneţe. Frans Hals a avut o viaţă mai îndelungată decît a celorlalţi doi mari contemporani ai săi și a creat o operă mai restrînsă decît a acestora, dar nu mai puţin măiestrită și trainică. Prestigiul din timpul modestei lui vieţi s-a prefăcut cu timpul într-o glorie pe care i-o confirmă actuala comemorare mondială cu prilejul împlinirii a trei secole de la moarte.

Cînd fericitul Rubens (1577—1640) se stingea în plină glorie, Hals avea 55 sau 60 de ani — data nașterii fiind incertă, între 1580 și 1585. Dramatica viaţă a lui Rembrandt (1606—1669), alcătuită din mari satisfacţii dar și din suferinţe de om nedreptăţit, s-a prelungit doar cu trei ani faţă de cea a lui Hals, decedat la 29 august 1666.

Are în comun cu flamandul Rubens și cu olandezul Rembrandt aceeași robusteţe și forţă artistică și prin toţi trei, dar felurit, stilul baroc își spune cuvîntul în nordul Europei, după ce se ivise și dezvoltase în Italia. Studii mai noi constată că stilul baroc a ajuns în Olanda prin Antwerp (Anvers), datorită operei lui Rubens și de la Roma, prin direct contact cu Caravaggio și urmașii acestuia. Deși pictorii olandezi nu s-au dus în număr mare în Italia și nu au stat asemeni lui Rubens vreme îndelungată acolo (Rubens a trăit opt ani în Italia, 1600—1608, studiind cu nesaț creațiile lui Michelangelo, Tițian și Tintoretto și realizînd o sinteză între spiritul mediteranean-latin și cel nordic), unii olandezi, mai ales de la Utrecht, au vizitat Italia, găsind afinități mai ales cu realismul lui Caravaggio, cu viziunea lui mai curînd laică. Stilul lui Caravaggio l-a transmis olandezilor Hendrick Terbrugghen (1588—1629), asupra căruia criticul H. W. Janson face interesante observații. În operele lui Frans Hals se învederează noile viziuni și experiențe italiene, venite de la Rubens și, prin Utrecht, de la Caravaggio, iar unii critici vorbesc chiar de o sinteză între robustețea și suflul dinamic al lui Rubens și concentrarea asupra unui moment dramatic în felul lui Caravaggio.

Aceste corelații sau confluențe nu se cuvine însă de a întuneca meritele proprii ale lui Hals, care, asemeni altor compatrioți ai săi, a avut simțămîntul direct al realității, o pătrunzătoare înțelegere a psihologiei umane, un contact temeinic cu viața și cu oamenii locului. Frans Hals este de la început olandez și ca olandez a ajuns la universalitate.

Pentru vremea sa cît și pentru vremea noastră, Frans Hals se dovedește un spirit modern atît prin felul cum a portretizat pe oameni — căci în primul rînd el este un neîntrecut portretist — cît și prin simțămîntul pentru culoare, prin felul său de a construi cu tușe vii, aparent spontane și rapide, întregul spațiu al tabloului. Mai puțin spiritualizat decît Rembrandt, dar mai interiorizat în portretistica sa decît Rubens, și astăzi Hals uimește prin autenticitatea cu care a surprins viața și caracterul oamenilor, prin forța simplă și directă cu care evocă fizicul și moralul contemporanilor săi, neînfrumusețîndu-i sau idealizîndu-i și nici disprețuindu-i. Îl simți alături de ei, împărtășindu-le la tinerețe bucuria de viață manifestată în Olanda eliberată de ocupaţia spaniolă, trăind acum mai liber şi mai prosper, dovedind un spirit întreprinzător şi o comportare civică mai evoluată. Hals a pictat numeroase portrete colective sau de grup, cu membrii unor bresle sau frăţii, pe membrii unor gărzi civice sau militare. Era o problemă dificilă să redai într-un tablou doisprezece oameni, ori mai mulţi, cu trăsăturile lor individuale şi participînd la o petrecere ori la vreun banchet, corelîndu-i deci într-o atmosferă colectivă, într-un moment definit. Dacă nu transfigurează ca Rembrandt, *în Rondul de Noapte,* pe membrii unei gărzi civice, Hals îşi orînduieşte personajele cu atitudini vii şi caracteristice, în planul cotidianului, obţinînd diferenţierea şi individualizarea necesară veridicităţii realiste.

Aşa sînt marile lui compoziţii sau portretizări colective, *Banchetul membrilor frăţiei Sfîntul Gheorghe* (1616), *Banchetul frăţiei archebuzierilor* (1627) şi *Banchetul ofiţerilor archebuzieri* (1633), aflate la Muzeul din Haarlem, oraşul unde Hals a trăit cea mai mare parte a vieţii, de la 1604 şi pînă la moarte. S-a născut probabil la Antwerp, din părinţi originari din Haarlem. Progresele în caracterizarea oamenilor se vădesc de la un tablou la altul şi mai ales în cel de al doilea aici menţionat există mai multă însufleţire, chef de viaţă, precum o savuroasă notă de umor. Şi toate acestea asigurate de un colorit viu, proaspăt, cu fine nuanţe, deşi negrul uniformelor şi albul coleretelor scrobite predomină. Aduce însă eşarfe şi flamuri diferit colorate, în galben, brun, frez, roşu şi însuşi negrul capătă la dînsul neîntîlnite vibraţii şi nuanţări. Este un mare pictor al negrului şi al albului, încărcate cu o emotivitate care este a artistului însuşi.

Dacă, aşa cum şi-l închipuie Élie Faure, Hals ar fi putut fi unul dintre comeseni, bînd, mîncînd şi petrecînd laolaltă cu ceilalţi şi în acelaşi spirit iubitor de viaţă, un alt portret colectiv, făcut la bătrîneţe, cînd avea între 79 şi 84 de ani, învederează altă comportare și alte gînduri. Ne referim la *Regentele azilului de bătrîni* (1664) capodopera sa în materie de portrete colective și avîndu-și perechea în compoziția cu regenții sau conducătorii aceluiași azil, unde pictorul și-a petrecut ultimii ani.

Criticul Max Rooses vorbește de voita neglijare a unui colorit mai viu în această capodoperă de bătrînețe, unde totul se bizuie pe negru și alb, cu cîteva nuanțe luminoase, dar în ciuda construcției simplificate, sărăcite, neglijate, chipurile celor patru bătrîne administratoare și al slujnicei, tot bătrînă, au ceva cutremurător, cum numai la Rembrandt și El Greco mai putem întîlni. Bătrînele regente ale azilului par ele însele întruchiparea decrepitudinii și suferințelor acelora de care îngrijesc. Găsim foarte îndreptățite aprecierile unui istoric mai nou al artelor H. W. Janson : „Experiența cotidiană a suferinței și morții a ascuțit într-atîta chipurile acestor femei încît ele însele par a fi devenit imagini ale morții — duioasă, inexorabilă, dincolo de timp“.

Ce departe sînt regentele și regenții azilului de figurile vesele, robuste, orgolioase, pictate în tinerețe și de însuși propriul portret, unde Hals se înfățișase cu cea de a doua-i soție, Lisbeth Reyniers, amîndoi surîzători și mulțumiți, șezînd lîngă un arbore cu frunziș generos și lăsînd să se vadă în dreapta silueta unui castel ! Ca și pe Rembrandt, suferința, sărăcia, care l-a dus la azilul de bătrîni, și însăși bătrînețea l-au spiritualizat pe Frans Hals, făcîndu-i mai austeră paleta și mai adîncă pătrunderea celor omenești. Și poate contactul cu filozoful Descartes, pe care l-a portretizat cu adînci trăsături și cute de neliniște, întrebări, încercări de dumirire, așa cum îl vedem în pînza de la Luvru.

Hals a fost portretistul mai tuturor vîrstelor, categoriilor sociale și atitudinilor de viață. Cîtă mîndrie și orgoliu nu este în figura, îngîndurată tutuși, a lui *Willem van Heythuyzen sau*

Omul cu spada — aflată la un muzeu vienez! Ce gingăşie şi haz are portretul *Doica și copilul* (Berlin). Dar mai cu seamă prin două portrete individuale, din ce în ce mai prețuite de critică, se învederează legăturile lui Hals cu stilul baroc, precum și măiestria sa de colorist modern. Ne referim la cele două picturi de gen sau portrete cotidiene *Bețivanul vesel* (1627, Rijksmuseum, Amsterdam) și acea cumătră, probabil o vrăjitoare, *Malle Babbe* (1650, Muzeul de Stat din Berlin), rîzînd și apostrofînd într-o cîrciumă, cu cana de bere în față și cu o bufniță pe umăr. Influențele de viziune, de tratare realistă ale lui Caravaggio sînt aici prezente, dar depășite de autenticitatea psihologică a personajelor și de prestigioasa tehnică picturală.

Prin energice și vii tușe, cărora le simți urmele, pictorul păstrează prospețimea și spontaneitatea coloritului, aparența de schiță, fuga de migală și pare un colorist exuberant din secolul nostru. Prin franchețea și exuberanța coloritului — mai ales în *Bețivanul vesel,* pictat în variate tonalități de galben solar — Hals se înrudește nu numai cu Vermeer van Delft, dar și cu fovii. Costumația aparține vremii lui Hals, dar coloritu-i auriu, solar, are o exuberanță și spontaneitate contemporană. Și ca spiritualitate, și ca măiestrie picturală, Hals rămîne o culme pilduitoare, timpul recunoscîndu-i permanența.

Astfel, Frans Hals oferă o mare învățătură artei contemporane, care, în unele părți ale lumii, pare a disprețui portretistica și — prin pop-art, op-art și arta cinetică — înseși virtuțile fabuloase ale picturalității. Portretistica — adînc interpretată și semnificativă — și picturalitatea, cu infinitele-i modalități, rămîn însă necesități în cultura lumii, în exprimarea valorilor umaniste. Comemorînd pe Frans Hals, glorificăm înseși portretistica și picturalitatea, cu înaltele lor valențe, gîndul la permanenta lor necesitate.

PRINTRE CREAȚIILE ARTEI ETRUSCE

Jurnal de călătorie

Joi 30 iunie 1966 — Roma

Azi am vizitat Muzeul de artă etruscă, aflat pe Viale Giulia. În 1937, cînd am cutreierat ca turist Italia, m-am oprit mai puţin la arta etruscă și mai mult la creaţiile Renașterii Italiene. Și atunci arta etruscă se bucura de prestigiu, dar acum, ca și faţă de alte arte mai vechi sau primitive, interesul a sporit imens pentru creaţiile acestui popor, încă insuficient cunoscut și în jurul căruia plutesc multe taine. Spre deosebire de alte dăţi, cînd am fost în străinătate, de data aceasta am stat mai puţin în muzee, iar cînd le-am vizitat sau revizitat, am privit mai puţin ca om studios operele de artă. Le-am privit pentru plăcerea mea, le-am apreciat direct — pentru ele și nu pentru a-mi îmbogăţi cunoștinţele. M-am comportat în faţa lucrărilor de artă veche și nouă nu ca un istoric al artelor sau ca un critic-detectiv. Pentru aceasta mi-ar fi trebuit mai mult timp, mai puţine griji și poate un entuziasm de neofit.

Ca și în faţa marilor creaţii ale muzicii, acum — și în faţa operelor de artă — îmi suspend mai des spiritul critic și prefer să gust direct, liberat de obsesia savantlîcului, frumosul. Am notat mai puţine nume și date — uneori chiar de loc.

Dar din tot ce am văzut în călătoria aceasta din vara anului 1966 m-au entuziasmat arta etruscă, iar la Paris sculptura Africii negre. Mi-am dat seama cît de puţine forme şi expresii au inventat artiştii moderni faţă de popoarele primitive. La muzeul de artă etruscă găseşti aproape toate formele sculpturii moderne şi la fel am constatat la Paris, cînd am văzut două mari colecţii de sculptură neagră.

Sarcofagul soţilor (provenind de la Cerveteri, jumătatea secolului VI î.e.n.) este o minunăţie etruscă. Pe capacul sarcofagului, apar alipiţi bărbatul şi femeia, aşezaţi în capul oaselor. Pe cînd capetele şi trunchiurile sînt tratate ca volume în spaţiu, picioarele par nişte altoreliefuri, iar trecerea de la sculptura rotundă la altorelief este impresionant de îndemînatică. Dar cel mai emoţionant din toate este privirea lor, adînc întrebătoare în faţa eternităţii. Le este de ajuns dragostea din viaţă ? Există veşnicie şi pentru dragostea lor ? Prin expresiile lor suave, calde, iscoditoare, soţii simbolizează duioşia — o infinită şi tainică tandreţe. Jocul mîinilor le este, de asemenea, spiritualizat. Modernii nu pot spune mai mult în privinţa sentimentelor şi adîncilor întrebări umane. Iar trecerea de la volum la plat, nimeni nu a stăpînit-o mai bine.

Desenele scrijelate pe vasele de lut ori de metal au fineţe, ritm, şerpuire, producînd un splendid efect decorativ. Bronzul este tratat cu un mare rafinament. Am văzut numeroase statuete de metal alungite, adică figuri pe picioroange, aşa cum făcea sculptorul Giacometti. Corpul aproape plat şi alungit — pe cînd capetele au expresii uimitor de dramatice şi de vii. Cred că aceste creaţii etrusce au sugerat viziunea ultimă a sculptorului elveţian-italian.

Pentru artiştii care vînează forme care să pară inedite, arta etruscă oferă infinite forme, ritmuri, procedee compoziţionale. Dintr-o singură statuetă etruscă se poate prelua şi dezvolta viziunea unei întregi cariere moderniste. Sculptorii de mîna a doua copiază pe cei de mîna întîi, dar, dacă s-ar duce la acest muzeu, ar găsi forme ce pot părea inedite neștiutorilor. Nu recomand copierea formelor antice sau primitive decît dacă ele corespund unei necesități, unei viziuni organice ale artistului. Dar cînd cunoști pe etrusci și pe africani, greu mai poți găsi forme inedite.

Există în același muzeu și vase grecești, sarcofage, bijuterii, care ar putea inspira pentru un secol noi stiluri și forme, așa cum și arta noastră populară ar putea inspira un nou mobilier, noi podoabe, noi decorații interioare. De o forță expresivă foarte pe gustul nostru, al celor de azi, este și statuia lui *Apollo din Veies* (ceramică colorată, sec. VI sau V î.e.n.)

Duminică 3 iulie 1966 — Roma — Tarquinia — Viterbo — Roma

Datorită pictorului Ion Nicodim, care studiază pe baza unei burse la Roma, am putut vedea celebra localitate Tarquinia, unde se află morminte etrusce cu splendide fresce. Nicodim ne-a condus ca șofer expediția, adică pe cei cinci români, care, venind din diferite centre italiene, ne-am întîlnit la Roma : criticii Ion Frunzetti și Dan Hăulică, pictorii Paul Gherasim și Pavel Ilie. În Taunus-ul condus de Nicodim am mers, la început, trei în față și trei îndărăt. Excursia a fost cu peripeții. La un moment dat, am fost opriți de polițiști. Ca și la noi, în Italia nu se admit trei persoane în față, spre a nu stînjeni șoferul. Ni s-a cerut ca în față să fie numai doi, iar ceilalți patru să se descurce cum or putea, șezînd îndărăt. Nu a fost comod în noua formulă, dar micile neplăceri se uită în fața marilor bucurii ale artei și ale peisajului. La înapoiere, am avut o defecțiune la mașină.

Drumul a fost splendid — adică cele două drumuri, căci la dus am mers prin Civitta Vecchia, pe malul Mării Tireneene, iar la înapoiere pe alt drum, oprindu-ne în orășelul Viterbo, unde arhitectura și chiar o atmosferă medievală s-au păstrat intacte.

Am mers cale lungă înspre nordul Romei, în Toscania sau vechea Etrurie, sălașul etruscilor, băștinașii Italiei, populație încă insuficient cunoscută, ca și dacii noștri, dar la fel de nobilă și uimitoare prin caracterul culturii și civilizației ei.

Pare-se de origine ariană și originară din Asia minoră, populația etruscă — superioară prin cultură altor populații italiote — a format de prin secolul XV î.e.n. o confederație de douăsprezece republici. Civilizația lor a exercitat o mare influență asupra romanilor. Etruscii au introdus în ținutul Italiei cultura grecească și orientală. Ei au avut o arhitectură originală, pe care o vădesc și mormintele, care sînt un fel de locuințe subterane. Limba etruscilor nu este încă descifrată și în privința lor stăruie multe întrebări greu de deslușit.

Și cînd am vizitat Muzeul de artă etruscă de la Roma, și cînd mă aflam în străvechile morminte de la Tarquinia, mă întrebam ce credință, ce filozofie au avut etruscii, așa cum m-am întrebat asupra filozofiei dacice. Datorită izvoarelor antice și unor emoționante observații și deducții ale lui Pîrvan, Iorga, Blaga, Daicoviciu și altora cunoaștem multe despre ethosul dacic, iar *Coloana lui Traian* povestește și mai multe despre virtuțile dacilor și romanilor. Scriitorii noștri au evocat multe din mărețul epos al dacilor și romanilor. Blaga a pătruns și poetic spiritualitatea getică, dar este loc încă pentru epopei și balade sau pentru sculpturi vrednice de spiritualitatea strămoșilor noștri. Dacii nu au avut idoli, nu s-au închinat la idoli. Erau oameni cu privirile îndreptate către înaltul cerului, dar în același timp adînc împlîntați printre pietrele și pajiștile lor.

Etruscii au foarte puțină mitologie în frescele și statuile lor, pe cît mi-am putut da seama, deși nu am vizitat decît Tarquinia și muzeul-sinteză de la Roma, iar nu și alte importante centre ale civilizației lor. Sigur că însăși viața lor a evoluat, ca și spiritualitatea și că trebuie să existe diferențieri de viziuni și stiluri, confluențe de idei și viziuni, venite din diferite părți. Nu mai știu bine ce am citit în cărțile despre etrusci, una cu splendide reproduceri ale frescelor, publicată de M. Pallotino. Dar din cele văzute pe pereții mormintelor de la Tarquinia, pictura lor pare inspirată în mare măsură de viața reală (vînat, pescuit, navigație, sporturi, jocuri, dansuri, petreceri) și parcă în mai mică măsură de gîndul la viața de dincolo de moarte (figuri divine, demoni și locuitori ai iadului). Rare sînt temele inspirate de ample episoade mitologice. Spre deosebire de greci și de romani, zeii populau mai puțin imaginația etruscilor. Să fi avut o credință mai spiritualizată, mai imaterială ?

Cum am sosit la Tarquinia pe la ora prînzului, sub un soare arzător, ne-am dus cu mașina în partea veche a locului, unde s-au descoperit și se mai descopăr morminte adînci subterane. Fără automobil, nu ne-am fi putut deplasa la atîtea morminte răzlețe pe cîmpia și înălțimile locului. Ne-am încolonat cu alte mașini, venite în același scop și, conduși de un ghid care nu știa decît italiana, am vizitat numeroase morminte. De la un mormînt la altul sînt uneori distanțe mari, iar pentru a ajunge în locuințele subterane trebuie să scobori multe scări de piatră și cărămidă. Afară te prăjea soarele, jos riscai să capeți pneumonie. Hăulică și cu mine ne rugam de Nicodim — care avusese suferințe cu plămînii — să nu stea așa de mult jos, sub pămînt, dar el nu se mai sătura privind frescele. Mai fusese acolo, dar nu ți se arăta toate mormintele și nici nu le poți vedea pe toate într-o singură vizită. La unele se fac cercetări, la altele reparații.

Vechea Tarquinie, așezată la cîțiva kilometri de cetatea mai nouă, se află pe un platou numit Civita. Legenda întemeierii ei în secolele XIII-XII î.e.n. nu este confirmată de cercetările arheologice care au descoperit mărturii doar din secolul IX-VIII, iar cele mai interesante morminte datează din secolul VI-IV î.e.n. Perioada cea mai prosperă şi mai influentă asupra întregului Latium şi inclusiv a Romei a fost în secolul VII, şi atunci se pare că etruscii au exercitat unele influenţe spirituale, ce au intrat în sinteza gîndirii latine. Istoria vorbeşte de lupte între Tarquinia şi Roma, de momente noi de splendoare și apoi de înglobarea ei în stăpînirea Romei (90 î.e.n.). Cetatea pare a fi supravieţuit pe locul vechi pînă la năvălirea goţilor, căci episcopi de Tarquinia apar la sinoadele secolului al V-lea e.n. Pentru a se apăra de invadatori, locuitorii vechii cetăţi au construit în apropiere cetatea (medievală) Corneto, care este orașul Tarquinia de astăzi. Ruinele pe care le-am văzut aparţin mai ales secolelor IV-III î.e.n.

Ca și sculpturile văzute la Roma — și picturile murale din mormintele necropolei au o vitalitate directă şi emoţionantă. Primitivismul estruscilor este spiritualizat şi adînc uman. S-au pierdut multe fresce în contact cu acţiunea aerului, cu nepriceperea de a fi fost bine conservate, îndată după descoperire, așa că ceea ce am văzut noi în mormintele de la Tarquinia ori în mormintele reconstituite în muzeul locului — despre care voi menţiona — constituie cele mai valoroase mărturii ale picturii etrusce.

Influenţele greceşti şi orientale sînt vădite, mai ales în frescele secolului VI î.e.n. Aş zice că sînt mai primitive, dar mai vii în realismul lor, avînd o mare originalitate faţă de arta altor culturi. Este interesant de reţinut că pictorii murali nu foloseau cartoane cu desenul prealabil, ci pictau direct pe pereţi, uneori corectînd ceea ce nu le izbutea din prima dată. Aceasta explică spontaneitatea, autenticitatea, directa emoţie a artiştilor — precum şi autentica simplitate, vădita primitivitate a operelor. Tocmai prin aceasta farmecă: printr-o vitalitate direct exprimată, printr-o trăire primară, din care însă nu lipsește spiritualizarea.

Linii vii, încordate, accentuate, colorit puternic, fără nuanțe intermediare, exact ca în artele primitive sau în artele populare de peste tot, vitale și armonioase. Intensitățile coloritului, diferitele tonalități sînt egale ca răsunet, ca putere de șoc.

Mormintele au uneori mai multe camere și conțineau și mobilier, fiind — ca și la vechii egipteni — „locuințe". Compozițiile murale sînt uneori mai elaborate, au scene complexe, iar în partea superioară benzi colorate și apoi frize decorative sau alegorii rezumative. Plafoanele, susținute de grinzi, sînt și ele pictate, dar mai des cu motive geometrice. Multe banchete funerare, cu personaje șezînd spirijinite în cîte un cot, foarte multe scene cu tinere și tineri cîntînd din flaut sau alte instrumente, ori scene sportive, cu lupte între bărbați (un fel de box), cu aruncători de disc, cu călăreți și înotători.

În *Tomba del Barone* (sec. VI î.e.n.) — cu figuri spațiate, orînduite ritmic și avînd între ele arbori stilizați — am văzut călăreți de o parte și de alta a unei scene, iar în centru un grup de personaje: un bătrîn cu barbă, îndemnînd pe un tînăr să cînte din dublul flaut și ridicînd o cupă în cinstea unei femei — poate moarta îngropată acolo. Personajele poartă tunici sau rochii transparente, vădind frumusețea și vigoarea fizică. Animalele — în special caii — au grație în mișcări, siluete suple și la fel oamenii, uneori cu figuri alungite, alteori, cînd sînt luptători, cu figuri mai îndesate.

Mormintele variază ca stiluri picturale, datînd din diferite secole, iar timpul nu mi-a îngăduit să fac diferențierile de rigoare. Mai în toate frescele, însă, coloritul este puternic, predominînd un roșu cărămiziu, pe fondul alb sau ocru, și cîteva splendide nuanțe de albastru-închis, violet, verde — mai toate sobre. Deasupra scenelor cu oameni și animale, benzi mai largi sau mai înguste în roșu, verzui, galben, asemeni covoarelor moldovenești. Chipurile femeilor și bărbaților nu au frumusețea grecească, deși trăsăturile grecești : nasul drept, fruntea înaltă nu lipsesc. Personajele exprimă forță și senzualitate. Figurile sînt adesea încordate, cu musculatură energică. Ochii au ceva sălbatec în ei, folosind negrul pe fond alb.

Fost-a un popor meditativ, spiritualizat ? Unele scene pledează pentru aceasta, dar oricum viața era intens trăită. Prezența în fresce a atîtor dansuri, a atîtor tinere și tineri cîntînd din instrumente, a atîtor scene sportive — pe lîngă acelea dezvăluind îndeletnicirile de vînători, pescari, corăbieri — ne face dovada. Rafinamentul grecesc și oriental este prezent în compozițiile predominant vitale și sobre. Realismul etruscilor are registre foarte variate și dimensiuni de la o vitalitate debordantă, am zice dionisiacă, la o suavă contemplare a vieții și la filozofice întrebări asupra existenței.

În muzeul din cetatea medievală, cu splendide construcții, am văzut de asemenea fresce provenind de la unele morminte. La etajul al doilea, erau picturile murale de la șase morminte, amenințate cu deteriorarea sau chiar cu dispariția totală la locul de obîrșie. Frescele au fost desprinse de pe pereți, lipite pe pînze și aduse în muzeu, unde pot fi mai bine păstrate. S-a reconstituit acolo și aspectul mormintelor. În *Tomba della Nave* — vedem un amplu banchet funerar, iar în *Tomba delle Olimpiadi* o scenă cu alergători și discoboli. Pe alt perete, întrecerea între patru cvadrige și niște dansuri rituale, al căror sens nu l-am descifrat. Asupra acestor morminte, acela al corăbiei datînd din secolul V, iar al Olimpiadelor de la sfîrșitul sec. VI î.e.n., s-au publicat acum cîțiva ani lucrări de dr. M. Moretti, pe care aș dori să le citesc. Cercetările asupra artei etrusce continuă, iar descoperirile arheologice ridică mereu noi probleme.

În muzeul din Tarquinia am văzut și o serie de sarcofage, de obicei cu persoana moartă sculptată pe capac, în poziție orizontală, dar avînd uneori bustul ridicat, capul fiind sprijinit într-o mînă. Chipurile — cu trăsături realist redate — au aceleași priviri întrebătoare, dar neștiind dacă vezi morți sau vii, adică ale cui sînt întrebările. Mai probabil este că artistul conferă decedaților propriile lui întrebări de om viu, cutremurat de gîntul morții. E ceea ce a făcut sculptorul Gh. Anghel, cînd a evocat pe Luchian, Andreescu, Pallady ca pe niște morți readuși simbolic la viață de venerația și dragostea urmașilor. Scriind acestea, îmi dau seama că nici un sculptor al nostru în afară de Paciurea (în monumentul de la Bellu) și Anghel în unele statui nu și-a pus cu atîta duioșie și tărie problema morții.

Pe sarcofagul femeii din mormîntul Cavallucio, aflat la muzeu, adică pe peretele frontal al sarcofagului, sub figura sculptată, se află un relief înfățișînd călătoria moartei în lumea de dincolo. Este un cortegiu în care vedem un car cu două roate, acoperit de o rogojină și tras de un cal cu botul aplecat. Moarta apare cu bustul în deschizătura coviltirului. Carul este însoțit de mai multe personaje, unele parcă oșteni cu aripi, iar un personaj din extrema stîngă, fără aripi, poartă o piatră cubică pe cap, sprijinind-o cu mîna, dacă nu cumva este o ladă cu averile răposatei, care pe capac apare cu giuvaeruri și poartă o diademă.

Muzeul se află în somptuosul palat Vitelleschi, construit de cardinalul cu acest nume între 1436 și 1439, avînd o arhitectură de trecere între gotic și Renaștere. Curtea interioară este splendidă prin jocul de arcade ale galeriilor deschise spre ea, în timp ce pe dinafară palatul apare ca o citadelă. Coridoarele sau logiile sînt fascinante. Cardinalul Giovanni Vitelleschi s-a bucurat doar un an de palatul pe care și l-a construit. A murit, victimă a invidiei și a uneltirilor.

În cetatea medievală Tarquinia există o seamă de alte monumente vrednice de vizitat, căci istoria a continuat mereu acolo — de pildă, biserica Sfintei Marii di Castello (cu fațada din sec. XII), biserica Sfîntului Francisc (fațada romanică, sec. XII), catedrala Sf. Ioan, unde se află lespedea cu figura în relief a prelatului Bartolomeo Vitelleschi (lespedea din sec. XV, clădirea din sec. XIV, cu elemente romanice și gotice).

După dejunul luat în fugă, ne-am întors pe alt drum. Nicodim ținea să ne arate priveliștea încîntătoare a lacului Bolsena, cu apa-i albăstrie, printre înălțimile plantate cu palmieri și oleandri. Trecînd prin orășelul Montefiasconi, am ajuns la Viterbo. Aici am avut iarăși multe de văzut.

Viterbo este una dintre cele mai bine păstrate cetăți medievale. O parte, în afara zidurilor, este modernă, dar la cîțiva pași cobori cu secole în trecut. Străzi înguste și piețe mai mari te duc în fața unor splendide catedrale romanice și gotice. Aici este și un castel papal datînd dinaintea șederii la Avignon. Nicodim, care cunoștea toate ungherele locului, ne-a dus la felurite biserici și monumente, ale căror nume și date regret că nu le-am notat. Mă covîrșise Tarquinia și nu mai puteam recepta. Am văzut mozaicuri și fresce de bună calitate, mai ales frescele făcute de un ucenic al lui Piero della Francesca.

Am cutreierat străzile Viterbului, unele în pantă, altele chiar cu scări, mereu găsind case în variate stiluri, unele răsărind neverosimil la vreo cotitură și părînd decoruri de teatru în „trompe l'oeil". Era duminică după amiază și populația nu prea veselă. Orășelul are 38.000 locuitori, se află la vreo 84 km. de Roma, iar cei mai mulți muncesc în alte părți. Vezi mai mult bătrîni și copii, mai rar cîte un muncitor, venit acasă la sfîrșitul de săptămînă.

Peste tot era liniște, toropeală. Cei cu automobile erau plecați în excursii. În vechea cetate, impresia de sărăcie se strecura cînd vedeai rarii oameni odihnindu-se în fața caselor. Doar în două părți, unde era vin bun și ieftin, simțeai ceva veselie în vechea cetate. Aici oamenii nu erau gălăgioși și nici nu cîntau ca în alte părți ale Italiei.

CONFLUENȚELE CREAȚIEI LUI BRÂNCUȘI

Elemente folclorice și de stilistică populară în procesul de înnoire al sculpturii mondiale

Din comentariile multor cercetători ai operei lui Constantin Brâncuși — mai ales ale acelora care l-au cunoscut îndeaproape și au deținut mărturii de la dînsul — nu a lipsit și nu lipsesc referințele la originea lui românească, la experiențele lui de țăran și de păstor, la folclorul țării de unde a plecat în 1903 la Paris, avînd atunci vîrsta de douăzeci și șapte de ani. Asemenea referințe se găsesc în scrieri mai vechi ca și în unele recente, de pildă în articole semnate de Paul Morand (1926), Frank Elgar (1960) și Jean Cassou (1963), iar în monografiile mai noi, în cea semnată de Carola Giedion-Welcker și mai ales în cea a lui Ionel Jianu se conturează mai amplu legăturile lui Brâncuși cu spiritualitatea țărănească din țara-i de obîrșie.[1] Prezența unor mituri folclorice este menționată de Sir Herbert Read și însuși faptul că „din moștenirea unor mituri folclorice“, sculptorul „și-a tras totdeauna inspirația“.

Totuși, miturile sau mai curînd elementele folclorice — cele mai multe aparținînd culturii românești — sînt prea puțin cunoscute criticilor și istoricilor care nu au avut un contact mai direct cu cultura în care s-a format Brâncuși și de aici lipsa unor precizări a acestor elemente folclorice în procesul creației brâncușiene. Mai puțin cunoscute încă sînt elementele de stilistică populară românească, foarte relevante pentru evoluţia morfologiei din opera sa, pentru modul în care Brâncuşi a ajuns la acea concentrare la forme foarte simple, fapt pentru care sculptorul Henry Moore îi conferă o importanţă istorică în dezvoltarea artei contemporane[3].

Fără a nesocoti influenţele sau inspiraţiile — poate mai curînd îndemnurile — pe care le-a primit Brâncuşi la Paris din partea unor curente şi personalităţi ale artei mondiale şi fără a reduce la rădăcinile folclorice şi stilistice româneşti reala înnoire pe care a adus-o el sculpturii contemporane — ne propunem a arăta în acest eseu — chiar dacă numai rezumativ — prezenţa şi rolul elementelor folclorice româneşti şi ale unor forme de stilistică populară în actul său creator[4].

După cum se va vedea, în unele cazuri găsim în operele lui Brâncuşi atît forme cît şi idei de origine folclorică românească, pe cînd în alte cazuri ideea folclorică dobîndeşte inedite forme sau invers, formele sale — considerate uneori „pure", adică lipsite de orice referinţă la realitate — capătă semnificaţii umaniste, unele de ordin arhaic, altele de ordin foarte modern.

Problema „ţărăniei" lui Brâncuşi — la care s-au referit unii comentatori ai operei sale, Carola Giedion-Welcker, Jean Cassou şi mai ales Ionel Jianu, dar care apare la aceştia într-un complex de corelaţii şi interacţiuni foarte judicioase — este uneori neînţeleasă sau minimalizată de către alţi comentatori, printre care criticul Sidnep Geist[5].

„Ţărănia" lui Brâncuşi trebuie înţeleasă — credem — ca o stare de spirit, ca o modalitate specifică de a se apropia de valorile vieţii şi ale artei, ca o capacitate de trăire mai simplă, mai legată de realităţile elementare, de comuniunea cu natura. Cu inteligenţa sa remarcabilă, cu dorinţa de cunoaştere cît mai înaltă, Brâncuşi şi-a însuşit multe din bunurile civilizaţiei, iar în sensul strict al cuvîntului el nu a mai fost țăran încă de pe cînd studia la București, la Școala de Arte Frumoase (1898—1902). De altfel, noțiunea de *țăran* cuprinde — ca și cea de *orășean* — diferite atitudini, variate niveluri de cultură și spiritualitate, după respectivele condiții social-istorice și economice, după tradițiile mai puternice sau mai sublimate ale locurilor de obîrșie.

A spune că Brâncuși a fost și a rămas toată viața un țăran este mai mult o metaforă decît ceva real. Dar a spune că, oricît de mult și-a lărgit el orizonturile și și-a îmbogățit experiența de viață, el și-a păstrat, în mod conștient ca și inconștient, apartenența la ceea ce satul românesc de pe vremea copilăriei și tinereții sale îi oferea mai de preț ca valori estetice și etice și că pe acestea le-a avut drept îndreptar în felul de a trăi și mai tîrziu ca parțiale surse de inspirație în arta sa — acesta este adevărul ce trebuie înțeles în implicațiile lui.

Tipul de țăran pe care l-a întruchipat Brâncuși nu este acela al unui om închistat în deprinderile mărunte ale vieții cotidiene și nici al acelora dornici de înavuțire pe orice cale. Fondul țărănesc al stilului de viață pe care l-a ilustrat Brâncuși consta dintr-o mare puritate sufletească, dintr-o dîrză disciplină de artizan, dintr-o nesecată năzuință de a se ridica la înaltele valori ale existenței. Ceea ce uimește și în viața și în opera lui este tocmai capacitatea de a păstra ceea ce era mai de preț în tradițiile culturale ale lumii din care a purces și totodată de a le folosi și dezvolta în cuprinsul culturii universale.

Ceea ce se desprinde limpede din biografia sa este pe de o parte, faptul că el nu s-a dezis niciodată de fundamentele culturii de obîrșie și, pe de alta, că totodată s-a străduit să-și găsească o cale proprie de realizare ca artist. Brâncuși a căutat calea acestei realizări, revenind adesea la tratarea acelorași teme, spre a le esențializa și desăvîrși. A luat foarte în serios tot ce putea învăța la Școala de Arte și

Meserii din Craiova (1894—1898), la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, pe care a absolvit-o în 1902, apoi în atelierul lui Mercié de la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1904—1906) şi sub înrîurirea lui Rodin (1905—1907). Încă fiind student la Bucureşti, studia matematicile şi fizica, participa la manifestările asociaţiei corale „Carmen“, condusă de un valorificator priceput al folclorului în formele-i pure şi autentice, compozitorul D. G. Kiriac, apreciat de George Enescu şi de muzicologul G. Brăiloiu.

Rezultatele activităţii sale de sculptor pînă la 1907 nu l-au mulţumit. La sfîşitul studiilor de la Craiova. el a creat acel cap al împăratului *Vitellius* (1898), modelînd cu pătrundere psihologică şi construind cu vigoare un portret antic, iar la Bucureşti a lucrat *Ecorşeul* — „jupuind“ statuia lui *Antinous* din Belvedere şi dovedind o aplicaţie ştiinţifică deosebită, o excepţională cunoaştere a anatomiei. Nu l-au mulţumit nici remarcabilele rezultate obţinute sub influenţa lui Rodin, acele capete de copii şi mai ales bustul *Supliciul* (1906), reprezentînd un copil chinuit. În acest bust, modelat în stil rodinian, adusese o tensiune interioară, un dramatism michelangelian, pe care-l găsim şi în vigurosul modelaj al buzelor din acel cap feminin desprins dintr-un bloc de marmură, prima variantă a *Muzei adormite (Somnul)* datată 1908. Nu l-au mulţumit nici aceste reuşite pe linie rodiniană, în care deja începuse să se diferenţieze printr-o notă mai dramatică de marele Rodin. Se ştie formula cu care l-a refuzat pe Rodin — formulă tipică pentru înţelepciunea-i de ţăran — cînd maestrul i-a propus să lucreze în atelierul său — „la umbra copacilor mari nu creşte nimic“.

El nu a căutat niciodată reuşitele materiale şi nici reuşitele de a crea în felul altora. Ca om, a dispreţuit trădarea omeniei, robia banului, parvenirea prin mijloace nedemne. Povestindu-ne, în 1938, cît de greu a dus-o la început la Paris, trăind uneori cu douăzeci de centime pe zi, a adăugat : „Puteam avea bani, dacă mă îndeletniceam cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură și tot pentru că am vrut eu, am ajuns la Paris. *Mon jeu est à moi*“ [6].

Este foarte important de analizat momentul de cotitură în creația lui Brâncuși, operele pe care le-a creat în anii 1907—1910 la Paris. Data de 1910 este considerată de unii critici ca Alfred Neumeyer drept momentul de naștere al sculpurii moderne : „apariția sculpturii moderne a început pe la 1910 — aproape simultan cu aceea a picturii abstracte — prin opera sculptorului născut în România, Brâncuși. Nu este un accident că aceasta s-a petrecut la Paris, deoarece la Paris se dezvoltase cea mai mare înțelegere față de autonomia expresiei artistice și acolo stilul absolut de a picta al lui Cézanne găsise primii discipoli fervenți“[7]. Desigur că geometrizarea la care ajunsese Cezanne și pe urmele sale cubiștii — ecourile acelui deziderat de „traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône...“ i-a dat de gîndit lui Brâncuși, ca și atîtor altor artiști ai lumii, dar în mai mare măsură se vădește la el un răspuns la orientarea, începută prin Gauguin și continuată de urmașii acestuia, către valorificarea unor lumi patriarhale, legate de viața naturii, către elementar și primitivism, către puritate și chiar naivitate. Sir Herbert Read accentuează pe bună dreptate interesul față de arta primitivă, care a început cu Van Gogh și Gauguin și a fost continuat și dezvoltat de Picasso, Brâncuși, Arp, Moore și atîția alții [8]. Se cunosc rezultatele șederii lui Gauguin în Tahiti și interesul manifestat de Vlaminck, Derain, Matisse pentru sculptura africană, influența acestei sculpturi asupra lui Picasso o dată cu crearea compoziției *Domnișoarele din Avignon* (1907). Formele alungite, unghiulare. întretăierea planurilor prevesteau o nouă viziune, aceea a cubismului. De asemenea, expresioniștii germani își trag și ei unele inspirații de la arta primitivă. Încă din 1904, Kirckner fusese impresionat de gravurile indoneziene (Palau) aflate la Muzeul etnografic din Dresda și curînd acesta sau Karl Schmidt-Rottluff sau Max Pechstein vor introduce viziuni neo-primitiviste [9]

Nu încape îndoială că atmosfera pariziană i-a fost în genere stimulatoare lui Brâncuși, iar legăturile întreținute de-a lungul anilor cu Apollinaire, Douanier - Rousseau, Modigliani, Satie sau cu Joyce, Pound și Cocteau i-au îmbogățit orizontul spiritual. Dar, în totul, Brâncuși a fost oarecum o figură izolată în tumultul Școlii Parisului, preferînd solitudinea și simplicitatea, nutrind o spiritualitate universală, fapt observat de către mulți dintre comentatorii operei și vieții sale. În legătură cu această solitudine și simplicitatea vieții sale, Sir Herbert Read consideră că aceste idealuri și-le-ar fi însușit Brâncuși din tratatul călugărului și poetului tibetan din secolul al XI-lea, Milarepa[10]. Este adevărat că Brîncuși a avut drept carte de căpătîi învățăturile despre asceză și abnegație, despre aspirația către absolut ale lui Milarepa, dar nu este probabil să-i fi cunoscut scrierile înainte de 1925, cînd ele au apărut în traducerea lui Jacques Bacot la Paris [11]. Iar la această dată, opera sa era în mare măsură definită, ca și stilul său de viață. Fără a nesocoti legăturile sale cu spiritualitatea orientală, ce se vor accentua cu prilejul plănuirii *Templului descătușării și contemplației* de la Indor și recunoscînd că în sinteza creației brâncușiene există, printre principalele coordonate, „înțelepciunea abstractă a orientului“, pe care o subliniază Carola Giedion-Welcker, alături de „frumusețea mediteraneană a formelor“ și de experiențele și înțelepciunea lui de țăran român [12] — vom învedera în cele ce urmează premisele spirituale și estetice ale creației brâncușiene datorite folclorului românesc — el însuși o realitate spirituală și estetică, avîndu-și o specificitate foarte proprie și, în același timp, aspirații umaniste universale.

Este foarte semnificativ — credem — că în tendința manifestată în cadrul Școlii Parisului către primitivism, către inspirația din artele unor popoare trăind încă într-o stare patriarhală, Brâncuși nu s-a dus cu gîndul nici la arta polineziană, asemeni lui Gauguin, sau unor experesioniști germani, nici la arta africană asemeni lui Picasso și altora, ci la unele elemente arhaice sau primitive din cultura patriei de obîrșie, elemente încă vii și capabile de interpretare și transfigurare, de trecere în forme „culte".

Marea transformare, „mutația" ce se petrece în creația lui Brâncuși în anii 1907—1910 și ceva mai tîrziu, cînd începe seria *Păsărilor măiestre* (1912—1915) se explică printr-o fericită confluență între îndemnul spre arta primitivă, primit de la unii dintre înnoitorii Școlii Parisului și găsirea unor modalități de expresie potrivite cu ființa și spiritualitatea sa, cu datele culturii de obîrșie. În acest sens, orientarea către valorificarea unor lumi patriarhale, legate de viața naturii, către elementar și primitivism, către puritate — manifestă mai ales datorită lui Gauguin — i-a putut da îndemnul de a lua o conștiință mai clară și mai spornică despre ceea ce este el și mai ales ce poate fi în arta lui.

Ca și alți creatori de forme și sinteze noi, ca și alți deschizători de drumuri noi, Brâncuși a *primit* și *a dat*, ba prin faptul că a înnoit în mod hotărîtor viziunile și tehnica sculpturii mondiale, el a dat infinit mai mult decît a primit. Creația sa nu se poate explica numai prin îndemnurile generale și individuale primite la Paris, îndemnurile reale și stimulatoare. Dar dacă nu ar fi venit acolo cu ceea ce era al său, cu o memorie fabuloasă de tradiții și deprinderi de viață, cu un fel propriu de a iubi lumea și fenomenele ei, în sfîrșit cu acea năzuință spre autodefinire și desăvîrșire nu i-ar fi fost așa de lesne ca în curs de trei ani să treacă de la iscusitele portrete modelate în spirit rodinian la acele compoziții statuare intitulate *Rugăciunea* (1907) și *Sărutul* (temă care apare în primele variante în anii 1907—1910, din 1910 fiind momentul de la cimitirul Montparnasse și care va fi reluată în 1933 în *Coloana sărutului*, iar în 1937 în *Poarta sărutului* de la Tîrgu Jiu precum și în operele intitulate *Cuminţenia pămîntului* (1909) și *Narcis* (1909) [13].

Innoirile pe care le aduce Brâncuși în anii 1907—1910 se datoresc în considerabilă măsură trezirii în conștiința și în năzuințele sale de artist a acelui „inconștient colectiv“, teoretizat de Jung, se datoresc reluării conștiente și inconștiente ale contactului cu spiritualitatea lui de ţăran român, cu moştenirea folclorică și stilistică ce o purta în sufletul și memoria sa.

Aceasta se vădeşte de la prima lucrare mai proprie ce o creează în 1907 : *Rugăciunea*. Comandîndu-i-se un monument funerar pentru cimitirul din Buzău și lăsîndu-i-se deplina libertate de a concepe și executa cum va crede de cuviință monumentul, Brâncuși înfăţişează figura unei femei nude care se roagă în genunchi. Ca atitudine, conformaţie, simplificare tipologică, figura statuară în bronz este a unei ţărănci române, iar tratarea se bizuie pe metoda stilizării, curentă în arta populară românească. Înclinarea trupului, raporturile dintre cap, trunchi și picioare, baza mai alungită a picioarelor, de la genunchi la tălpi, se înscriu într-o geometrie fără greș, păstrînd prezența umană și semnificația gestului. Forma, deși concretă, are pe alocuri o alternanţă de rotunjimi și unghiularităţi, amintind şi mai mult procedeul stilizării de pe covoarele din regiunea natală a sculptorului — Oltenia — covoare împodobite cu figuri de oameni și animale, cu frunze și flori înscrise într-o armonioasă și vie geometrie.

În această viziune neo-primitivistă apare o idee religioasă, rezolvată deja cu unele modificări stilistice proprii lui Brâncuși. Atitudinea este a unei femei în actul rugăciunii, dar mîinile nu fac semnul ritual. Se pare că într-o primă formă mîinile erau alipite în semnul rugăciunii, dar ulterior sculptorul a tăiat unul din antebrațe, aducînd celălalt antebraț la piept. În felul acesta, figura sugerează actul rugăciunii mai mult prin poziția ei și nu printr-un gest concret. Este un prim procedeu de abstractizare, de concentrare a formei, care păstrează din calmul hieratic al figurilor bizantine.

Unii critici ca Paul Westheim și Carl Einstein au făcut unele corelații între femeia care se roagă a lui Brâncuși și femeia îngenuncheată — *Kniende* — a lui Wilhelm Lehmbruck, recunoscînd chiar o influență brâncușiană în această operă și în altele ale sculptorului german, care a lucrat la Paris între 1910—1914[14]. Dar pe cînd poziția și stilistica femeii din *Rugăciunea* aparțin unei viziuni bizantin-românești, cu simplificările ei primitiviste, femeia din sculptura *Kniende* (1911) a lui Lehmbruck și apoi figurile verticale de tineri și tinere în atitudini destinse, cu alungiri și subțieri ale întregii structuri sînt într-altfel epurate de unele detalii naturaliste. Lehmbruck simplifică, dar nu stilizează.

Mai stilizată și exprimînd o altfel de meditație și tristețe decît cea curent umană — pe care o găsim la Rodin sau, fiindcă am amintit de unele influențe, la Lehmbruck — este altă operă a lui Brâncuși, *Cumințenia pămîntului*. Reprezintă un fel de idol-femeie așezat cu brațele strînse la piept. Cioplită în piatră — figura aceasta enigmatică are o formă concentrată, închisă, de bloc cu unduioase ritmuri interioare. Capul voit mărit, cu suprafețele aplatizate, are o frunte largă și trăsături ce exprimă ceva misterios. Ceea ce observase Ionel Jianu la ochii femeii din *Rugăciunea* — anume „le trou d'ombre des yeux, dont le regard este dirigée vers le drame intérieur" [15] — este valabil și la această stranie statuie-idol. Deși capul pare îndreptat spre depărtări. sugerînd parcă o scrutare a spaţiului cu metamorfozele lui de lumină și întuneric, de furtuni, ploi și soare, — privirile ochilor și tristeţea impenetrabilă, ca sens, a buzelor încă păstrează enigmele unei drame sau măcar tensiuni interioare.

Ca viziune, se pot face unele asemuiri cu idolii preistoriei, cu zeităţile antice, cu misterul unor statui egiptene sau chiar chinezești, iar Carola Giedion-Welcker vede în dispoziţia paralelă a braţelor aduse la piept un motiv analog cu acela al idolilor din Cyclade [16].

Personal, interpretăm această statuie, care, deși de proporţii relativ mici, posedă o vădită monumentalitate, ca un simbol al fertilităţii pămîntului sau a naturii. Însuși titlul dat de către autorul ei *Cuminţenia pămîntului* intrigă. Uneori, în epitetele pe care le dau ţăranii români unor fete și femei, termenul acesta are un sens ironic, dar fruntea mărită, simbolizînd inteligenţa sau înţelepciunea, dramatismul enigmatic al expresiei, însăși atitudinea calmă și fermă de ceva etern și puternic ne duc cu gîndul la o simbolică mai înaltă, de origine folclorică. Se știe că la ţăranii români de odinioară, la agricultori și păstori — de altfel și la alte popoare cu tradiţii legate de orinduielile, dărniciile și capriciile naturii — pămîntul era privit ca o zeitate ca temelia de rodire a vieţii, ca elementul primordial al fertilităţii sau rodniciei existenţei. Și acestei opere i se potrivesc spusele lui James Joyce, așezate în fruntea monografiei *Brâncuși*, semnată de Carola Giedion-Welcker : „Les grands mouvements qui déclenchent les revolutions de l'esprit naissent des rêves et visions d'un berger des collines, pour qui la Terre est, non un

champ d'exploitation, mais une mère vivante". *(Ulysse).*
Expresia enigmatică a chipului o explicăm tocmai prin interpretarea conferită de sculptorul de obîrșie țărănească, ce știa nu numai de dărniciile pămîntului, dar și de orînduielile uneori capricioase ale naturii, de amenințările secetei. Femeia-idol este, după părerea noastră, o rudă a *caloienilor* — acele figuri umane pe care odinioară fetele și femeile de la țară le modelau din pămînt galben sau din lut și care făceau parte dintr-un ritual de fertilizare a pămîntului, prin invocarea ploilor în perioadele de început ale secetei, aceste figurine bărbătești de lut, uneori împodobite cu flori și cu coji de ouă roșii, erau așezate într-un coșciug ca morții și tot deplînse ca morții, apoi îngropate între plante sau la fîntîna satului. După trei zile, *caloienii* erau dezgropați și aruncați pe gîrlă, ca să tulbure norii și apele, cum se întîmplă înainte de ploaie. Cu prilejul acestui ritual i se cîntă *caloianului* anumite versuri, care ar explica expresia, trasmutată și ridicată la un simbol mai complex, femeii-idol : *„Caloiene, iene / dute'n cer și cere / să deschidă porțile / să sloboade ploile / să curgă ca gîrlele / zilele/ și nopțile / ca să crească grînele"*. În strofele următoare i se spune *caloianului „cum ne curg lacrimile / să curgă și ploile"*, el fiind trimis ca un mesager la cer ca *„să dea drumul roadelor / roadelor noroadelor / ca să fie îmbelșugată / țara toată, lumea toată"*[17].
Figurinele de lut — modelate odinioară de femei și fete — aveau înfățișare bărbătească, poziție verticală, iar brațele erau aduse în jurul pieptului. *Cumințenia pămîntului* are, însă, figură de zeitate, dar tot cu brațele aduse la piept. Aici întîlnim, credem, nu numai un apel la pămînt, la rosturile și înțelepciunea lui ca depozitar al puterilor naturii, ci și la îngrijorarea pămîntului de a nu putea fi totdeauna rodnic, de a nu putea asigura reînvierea naturii în mod deplin, cînd cerul nu trimite ploile la

timp. Spiritualitatea lui Brâncuşi corelează — ca şi în operele de mai tîrziu — pămîntul cu celelalte elemente (sau stihii) care ţin lumea sau cosmosul : soarele, aerul și apa. Mitul folcloric al reînvierii naturii — pe care îl găsim și prin simbolurile lui Isis, Adonis sau la romani prin *Jupiter Pluvius* — capătă la Brâncuşi transmutaţii şi corelaţii mai complexe, el transfigurînd arhaice sensuri folclorice româneşti, dar neignorînd nici miturile altor culturi, căci, în aceeaşi perioadă, el creează capul lui *Narcis*, personaj pe care îl va corela curînd în plănuirea unui monument comemorativ, intitulat *Fîntîna lui Narcis* și rămas sub formă de eboșă. Probabil că din cultura ce și-o formase nu lipsea cunoașterea versurilor lui Ovidiu referitoare la *Jupiter Pluvius* și la *Narcis*. Oricum, el aduce interpretări de artist cult folclorului românesc și rădăcinilor lui arhaice, aparţinînd uneori unor culturi și mai vechi. Construcţia statuii *Cuminţenia pămîntului* depăşeşte imperfectele forme ale preistoriei sau ale modelatorilor de *caloieni*, cum în privinţa ideii constatăm transmutări și corelaţii de amploare cosmică. Poate că în faţa acestei lucrări să fi exclamat Douanier Rousseau (decedat în 1910) : „en, bien, mon vieux, tu as trasformé l'antique en moderne“ [18].

Mai pregnantă apare ideea folclorică în variantele *Sărutului*, create în aceiași ani. Poate că iniţial *Sărutul* (variantele din 1908—1909) nu a avut semnificaţia pe care o va căpăta ulterior la monumentul din cimitirul din Montparnasse (1910) și mai tîrziu în *Poarta sărutului* de la Tîrgu Jiu (1937), modificîndu-se de altfel și morfologia. Iniţal, forma aceea aproape cubică, înfăţișînd busturile alipite ale unei tinere și a unui tînăr, poate să fi fost o rezolvare în spirit polemic cu tema lui Rodin.

„Se détachant de l'influence de Rodin — dont LE BAISER lui a fourni le thème — Brancusi cherche à créer un volume clos qui puisse affirmer sa propre existence dans l'espace“, ob-

servă Ionel Jianu, analizînd apoi supunerea creației lui Brâncuși la legile decorative ale stilizării [19]. Această formă, mai întîi aproape cubică, în forma unui bloc de piatră, capătă în monumentul funerar de la cimitirul Montparnasse aspectul a două blocuri paralelipipede adiacente, reprezentînd acum nu busturile celor doi îndrăgostiți, ci figurile lor întregi.

Înainte de a analiza forma și eventualele ei proveniențe ca inspirație, amintim că ideea *Sărutului*, așa cum o rezolvă Brâncuși, este de origine folclorică românească. Este vorba de o legendă indo-europeană — legenda arborilor înlănțuiți sau îmbrățișați. În vechime, la români și la alte popoare, arborii era socotiți ca ființe vii, există chiar credința că arborele este reîncarnarea unui suflet. La țăranii români se sădea pe mormîntul mortului tînăr și necăsătorit un arbore. Iar cînd este vorba de o pereche de tineri care se iubesc și nu reușesc să se căsătorească, fiind despărțiți de moarte, atunci supraviețuitorul sau supraviețuitoarea, iubitul sau iubita, sădește pe mormîntul celui dispărut doi arbori alipiți care-și împletesc cununile. [20] Firește, arborele are și alte sensuri și dacă în ritualurile de înmormîntare semnifică, atunci cînd se așază doi arbori alipiți, tăria dragostei în fața veșniciei, în alte cazuri, de pildă la nunți, arborele capătă simbolul vieții, al fecundității și vom vedea cum în polivalența semnificațiilor din unele opere ale lui Brâncuși vom întîlni și aceste sensuri care opun morții viața și creația generațiilor ce se succed [21].

Pornind de la sensul folcloric al legendei arborilor înlănțuiți poate mai întîi pentru a simboliza dragostea celor vii (1908—1909), ulterior, în monumentul funerar la cimitirul Montparnasse, ideea aceasta capătă sensul de căsătorie a morților. Într-adevăr, aici transpare mai clar sensul acesta. Cunoaștem, datorită prietenului și exegetului român al creației brâncușiene, V. G. Paleolog, împrejurările în care Brâncuși a creat monumentul din cimitirul Montparnasse. Tînăra Tanosa Gassevscaia, îndrăgostită de un tînăr american, erou al aviației, pe atunci la începuturile ei, întîmpina oprelişti în a se căsători cu iubitul ei. Cînd acesta a murit într-un accident, ea s-a sinucis spre a se uni în moarte cu dînsul. Eroii erau cunoscuți în Montparnasse, iar Walter Pach, prieten și vecin cu Brâncuși în casa unde deja acesta crease *Rugăciunea* a înlesnit comanda monumentului, făcută de către familia Tanosei[22].

Plastic, ideea de înlănţuire este realizată nu numai prin alipirea celor două paralelipipede, reprezentînd, cu ajutorul unor ușoare conturări și accente interioare, identitatea bărbatului și a femeii, ci mai ales prin brațele petrecute de jur împrejur, ca niște cercuri. Braţele şi picioarele sînt singurele reliefări mai pronunțate ale celor două paralelipipede-blocuri din monumentul de la Montparnasse. S-a remarcat calitatea arhitecturală a acestui monument: l'accolade ne manque pas de détermination, mais le bloc ainsi dégauchi demeure dans les limbes d'une immobilité architecturale“[23].

Există și aici ca în toate creațiile lui Brâncuși propriile sale descoperiri de forme, ritmuri, proporţii, ce fascinează prin măreția lor gingașă, prin vitalitatea lor ritmică, prin umanizarea geometriei, stilizarea are la el, ca și la stilizatorii covoarelor, ceramicii și obiectelor de lemn din țara-i de obîrșie, vibrația vie a formelor abstrase din realitate, acel lirism fără de care geometria dezumanizează.

Aceasta se observă și în forma finală a temei *Sărutului*, anume în acea *Poartă a sărutului*, ridicată în 1937 la Tîrgu Jiu, capitala districtului unde se află locul nașterii sale, comuna Peștișani — Hobița. *Poarta sărutului* face parte la Tîrgu Jiu dintr-un ansamblu ridicat pentru comemorarea eroilor căzuţi în primul război mondial. Aici, la *Poarta sărutului* și sensul, și formele cunosc o vădită diferențiere față de variantele anterioare ale temei. Fiind vorba de comemorarea celor morţi pentru patrie, stîlpii-oameni nu mai semnifică dragostea dintre bărbat şi femeie, ci însăşi dragostea colectivităţii, recunoştinţa urmaşilor faţă de înaintaşii care s-au jertfit pentru ei.

Poarta sărutului are cîte opt stîlpi alipiţi de o parte şi de alta, susţinînd o arhitravă de forma unei lăzi de zestre ţărăneşti sau poate chiar forma unui sarcofag roman. Aici stîlpii paralelipipedici de la Montparnasse sînt simplificaţi la maxim, devin elemente arhitecturale şi dacă nu ar avea în partea superioară acele profiluri de ochi nici nu s-ar mai putea vorbi de sugerarea vreunui element uman. Dar acest arc de triumf care este *Poarta sărutului* păstrează prin stîrpii-cariatide şi prin unele elemente decorative gravate pe arhitravă cea mai sintetică modalitate de stilizare a elementului uman. Fiecare stîlp are în partea de sus cîte un profil de ochi, un semicerc reliefat. Alipiţi doi cîte doi, stîlpii de la Tîrgu Jiu duc în forma cea mai simplificată formele din „săruturile“ anterioare.

Brâncuşi, care nu obişnuia să explice sensurile operelor sale, spunînd privitorilor să le cerceteze pînă le vor înţelege — chiar dacă descria cum le „lucra“ — a făcut o excepţie. Unei tinere care privea *Poarta sărutului* abia construită, el i-a dat următoarea explicaţie : „Nu vedeţi profilurile de ochi ? Emisferele acestea reprezintă iubirea. Ce rămîne din viaţă după ce nu mai eşti ? Mai cu seamă amintirea ochilor, a privirilor, prin care ţi-ai împărtăşit dragostea de oameni şi de lume“[24].

Forma acestor variante ale *Sărutului* pe care le începe prin 1908 şi le încheie cu poarta din 1937 poate fi inspirată de cubismul sau constructivismul, ce începea să se impună prin anii 1907—1910, dar şi aici este ceva de spus nu spre a nega orice inspiraţie de la curentele contemporane lui, ci pentru a sugera mai departe cum tendinţele spre neo-primitivism şi spre geometrizare, manifestate în cuprinsul Şcolii

Parisului — prin Gauguin, Cézanne şi cubişti — au trezit în conştiinţa sa idei folclorice şi forme stilistice cu care avea deprinderea încă din anii copilăriei şi ai adolescenţei petrecute în patrie.

Aducem acum în discuţie problema sursei de inspiraţie de la un alt obicei tradiţional odinioară în România, anume de la *stîlpul morţilor*, care, după părerea noastră, are certe legături atît cu *Săruturile* cît şi cu *Coloanele fără sfîrşit* ale lui Brâncuşi. A existat şi mai există, deşi acum foarte rar, obiceiul în unele părţi ale României, mai ales în Transilvania, ca pe mormintele celor tineri şi necăsătoriţi să se aşeze, în loc de cruce, un stîlp — stîlpul morţilor, datină precreştină şi care a persistat şi după introducerea crucii pe morminte. Aceşti stîlpi au uneori forme foarte simple, cum probabil le-au avut şi în antichitate. La Sparta, s-a ridicat lui Castor şi Polux un monument alcătuit din două puternice grinzi, înfipte perpendicular în pămînt şi legate între ele cu altele mai mici, simbolizînd astfel indisolubila unire frăţească a Dioscurilor, nemuritorul Polux împărtăşind soarta muritorului Castor [25]. În cimitirile româneşti, însă, de pildă la Loman, sat pe Valea Sebeşului, (30 km de Sibiu) se află serii de stîlpi, cu diferite crestături ornamentale. Unii stîlpi ai morţilor au forma unei coloane, cu volume secţionate şi repetate şi purtînd pe ele motive decorative mai ales romboidale, pe cînd un alt tip de stîlp este alcătuit din trei piese distincte : un soclu, o coloană şi o pasăre, sculptată în lemn, cu aripile deschise, gata de zbor. În ambele tipuri, există crestături sau gravuri decorative [26].

Recent, am descoperit în faţa bisericii de lemn de la Suşdeni, Maramureş, un stîlp tot de lemn perfect paralelipipedic ce purta pe el gravate şi în forme stilizate personaje şi scene biblice. Pe arhitrava *Porţii sărutului* de la Tîrgu Jiu apar în partea de sus cercuri secţionate de cîte o linie verticală mai lungă, alternînd cu siluete parcă de brazi — fireşte tot stilizaţi. Capete de oameni între brazi? Viziune mioritică?[27] Urmează apoi trei linii orizontale — brîuri de-a lungul arhitravei — avînd forma unei lăzi de zestre ţărănești — apoi, în partea inferioară, apar șiruri de arcade bizantine, amintind de arcadele pridvoarelor ţărănești — pe care le găsim în întreg cuprinsul ţării — de la Gorjul lui Brâncuși la casele de lemn ale moţilor, pildă splendida casă de la Sălciua, raionul Cîmpeni, regiunea Cluj, aflată la Muzeul Satului din București.

La Brâncuși pasărea nu este niciodată legată de stîlpul morţilor, dar și ea va avea, ca și stîlpii, sensuri spiritual-folclorice. Stăruind încă asupra stîlpului morţilor — care-l găsim umanizat și transfigurat prin stilizare, prin tratarea geometric-arhitecturală în *Săruturile* de la cimitirul Montparnasse și din ansamblul de monumente de la Tîrgu Jiu — amintim acum de *Coloana fără sfîrşit*, altă componentă a acestui ansamblu. O altă morfologie și un sens diferenţiat cunoaște la Brâncuși stîlpul în *Coloanele fără sfîrșit*. După variante în lemn de stejar (1918, 1920, 1922) și cea în ghips (1930), *Coloana fără sfîrşit* de la Tîrgu Jiu (1937--1938), înaltă de aproape 30 metri și construită din fontă alămită, înseamnă o culminantă sinteză finală.

Morfologic, coloanele acestea provin de la arta populară a satelor din Gorjul său natal. Modestele case ţărănești, atît de just și graţios proporţionate, au la pridvoare stîlpi de lemn, cioplіţi și crestaţi uneori în forme asemănătoare cu acelea ale coloanelor brâncușiene. Chiar în comuna sa natală, Peștișani-Hobiţa, există la vechea bisericuţă de lemn a cimitirului stîlpi cioplіţi într-un mod asemănător cu acela al *Coloanei fără sfîrșit*. Uneori, asemenea stîlpi, de proporţii mai mici, se găsesc și în curţile sătenilor, amintind ceva și nefiind forme pure sau simple ormamente, cum nici troiţele (cruci triptice) aflate prin curţi sau la răspîntiile drumului nu sînt forme lipsite de anumite semnificații spirituale.

În contextul de la Tîrgu Jiu — în ansamblul de monumente ridicate în amintrea celor morți pentru patrie — însăși *Coloana fără sfîrșit* capătă un sens de uriaș stîlp al morților, cu nuanțele pe care le vom preciza. Amintim că ansamblul acesta este alcătuit din următoarele elemente : mai întîi, chiar lîngă rîul Jiu, de unde începe parcul orașului, se află *Masa tăcerii* — o masă de piatră rotundă și joasă, înconjurată de douăsprezece scaune tot de piatră, apoi dintr-o *Alee a scaunelor*, ce conduce spre acel arc de triumf pe care l-am descris *Poarta sărutului* — denumită și (foarte adecvat în contextul de acolo) *Poarta eroilor* — și se termină cu *Coloana fără sfîrșit.*

În privința acestei coloane sînt multe de spus atît ca semnificație cît și ca morfologie. Firește, ca și în celelalte cazuri la care ne-am referit, nu este nici aici vorba de o simplă transpunere la scară monumentală a unor forme existente, ci de o interpretare și formală și filozofică a unor elemente într-adevăr existente în folclorul și în stilistica artei populare românești. Proporțiile și simetriile coloanelor brâncușiene au fost studiate de specialiști. La seminarul Școlii Politehnice din Zürich, profesorul Siegried Giedion a analizat — la cursul din 1952-1953 — simetria prin repetiție a coloanelor, arătînd că ele posedă toate simetriile cunoscute [28]. Recent, arhitectul român Adrian Gheorghiu a cercetat virtuțile matematice și geometrice ale coloanei de la Tîrgu Jiu, alcătuită din șaisprezece elemente-module, constînd din octaedri trunchiați. El a subliniat ingenioasele procedee ale lui Brâncuși, dinamica în spațiu a coloanei [29].

După cum am arătat cu diferite împrejurări, *Coloana fără sfîrșit* de la Tîrgu Jiu, ritmată vertical de acei octaedri trunchiați, cu muchiile ușor rotunjite, capătă — privită de la diferite distanțe și în diferite lumini — o fabuloasă varietate de forme. Nu este vorba numai de splendida ei profilare în spațiu, ci de o forță expresivă aproape cu caracter magic. Din felul cum se înalță sau se micșorează — datorită mișcării privitorului — elementele sau modulele ei, coloana capătă variate înfățișări. Dacă te apropii de ea, alipindu-te, și privești în sus, muchiile ei par șiruri de cristale, alteori creste proeminente de munți, ca la unele monumente aztece, alteori pare o imensă „scară celestă". Mai surprinzător încă — din alte distanțe și unghiuri de vedere — coloana pare o procesiune verticală de cariatide, de oameni care se înalță spre cer unul în cîrca altuia, iar alteori o suprapunere de ulcioare țărănești, de păsări stilizate în spiritul creației brâncușiene. Privită din unghiuri piezișe, care fac ca extremitățile fiecărei porțiuni să se ascută cu coloana sugerează un șir vertical de păsări cu pliscul aplecat în jos, asemeni unora dintre sculpturile în lemn ale autorului.

Puterea de sugestie a *Coloanei* de la Tîrgu Jiu este fabuloasă, iar în formele acestea de oameni, animale, păsări, ulcioare, mătănii sau de „scară a cerului" găsim, de fapt, o recapitulare a întregii viziuni și morfologii brâncușiene. De aceea am interpretat lucrarea aceasta drept „testamentul său spiritual" [30].

Pornită din stilistica populară, *Coloana fără sfîrșit* a valorificat procedee tradiționale și altele foarte noi, ținînd de o geometrie ce se transmută din spațiul euclidian într-unul neeuclidian, după cum sugerează arhitectul Adrian Gheorghiu [31]. Semnificația ei — în contextul de la Tîrgu Jiu, unde reamintim este vorba de comemorarea celor morți în primul război mondial — este plurală ca și sugestiile morfologiei ei. Este un uriaș stîlp al morților, o scară a cerurilor, o glorificare din partea colectivității și mai ales mărturia recunoștinței fără sfîrșit pe care cei vii o poartă celor care au murit pentru ei. Este simbolul aspirației către nemărginire — al acelui sentiment frecvent și caracteristic în spiritualitatea românească și denumit *dor*. Lucrările lui Brâncuși au sensuri polivalente și poate că noțiunea de *dor* ar fi definit cel mai esențial *Coloana* — dorul sau nostalgia legînd mereu concretul de abstract, finitul de infinit, dragostea fizică de cea spirituală, dragostea de oameni de dragostea de lume [32].

Numind coloanele brâncușiene „arbori cerești", profesorul Siegried Giedion nu a greșit de loc, căci aceste coloane au sensurile polivalente ale arborilor în folclorul românesc. Am amintit deja că în această viziune folclorică, arborele semnifică deopotrivă simbolul morții (în riturile de înmormîntare), dar și simbolul vieții și al fecundității (în ceremoniile de căsătorie etc.). Paradoxal, *Coloana fără sfîrșit* de la Tîrgu Jiu — stîlp al morților căzuți în primul război mondial — devine totodată stîlpul continuității vieții, îndemnul la continuarea creatoare a vieții, peste moartea generațiilor. Sensul acesta l-a comunicat însuși Brâncuși d-nei Carola Giedion-Welcker : el vedea coloana de la Tîrgu Jiu ca un simbol al creșterii vieții, ca o continuă înălțare a generațiilor, care au îndatorirea de a crea tot mai sus și mai înalt [33]. În acest sens, avem tot dreptul de a o numi *Coloana dorului.*

Spațiul nu ne îngăduie să urmărim geneza spirituală și morfologică a altor opere din perioada de închegare a noii viziuni și stlistici brâncușiene. Amintim doar în treacăt evoluția ochilor măriți din seria de portrete ale *d-rei Pogany* (1913—1933) ce-și au drept viziune originară, *Urform* sau arhetip în ochii enormi ai capului lui *Narcis* (1909), la rîndul lor inspirați de ochii gravați pe unele cruci țărănești, după cum a demonstrat V. G. Paleolog [34]. Ochii aceia enormi, ca și mîinile stilizate ale unora din portretele *d-rei Pogany*, ca și ochii de pe crucile țărănești, provin de la madonele bizantine, de la

semnificațiile de cunoaștere ce le are ochiul în spiritualitatea bizantină. Din privirile lui *Narcis* se continuă însă nu numai ochii *d-rei Pogany,* ci și un proiect de monument, rămas în eboșă, *Fîntîna lui Narcis* [35].

Însuși *Oul,* la care ajunge Brâncuși *(Începutul lumii* 1924) prin seria de continue simplificări ale capetelor umane, mai ales după ce creează *Prometeu* (1911) și *Noul născut* (1915) — are și un îndepărtat sens folcloric. Ionel Jianu menționează existența unei „valori semnificative a formei ovoidale, legată de mitul oului cosmogonic“ [36]. Într-adevăr, în mitologia indiană, oul de aur care plutește deasupra apelor simbolizează soarele care răsare. În vechile obiceiuri ale poporului român la sărbătorile Paștelui țăranii vopsesc în diferite culori ouăle, mai ales în roșu și le ciocnesc. Este un ritual străvechi, cu plurale semnificații creștine și precreștine (simbolul renașterii naturii, al primăverii, al creației lumii) în special sensul de „act generativ unic“, iar preferința de a înroși ouăle este corelată cu soarele, cu actul minunat al creației [37]. Chiar formele pure, deplina simplificare atît de prețuită la Brâncuși, de către diferiți comentatori ca Sir Herbert Read și sculptorul Henry Moore, încă păstrează o simbolică sau semnificații folclorice, în pofida epurării formeolr și a ajungerii la cele mai simple construcții, prin cunoscutele procedee de stilizare, concentrare, șlefuire, *taille directe* etc. Transfigurările sau abstractizările stilistice la care ajunge Brâncuși în capodoperele sale își au baza în viziunile și sentimentele lui de om legat de natură, de folclor și de stilistica artei populare, firește duse la procedee cu totul originale și inedite. *Peștele,* redus la forma aplatizată și păstrîndu-i-se conturul ce sugerează funcționalitatea conformației lui — mișcarea de străbatere a apei — îl găsim în forme rudimentare, însă stilizate, pe străchinile smălțuite ale olarilor din regiunea sa, iar *Cocoșul* își are și el originile în stilizarea imaginilor de păsări și animale din arta populară, precum şi în aceea „solidaritate cu tot ceea ce este viu" subliniată de Ionel Jianu.

Am mai insistat asupra semnificaţiei folclorice şi a morfologiei păsărilor sale. După cum am şi amintit, în folclorul românesc, în străvechi credinţe, precreştine şi creştine, alături de stîlpul funerar apare şi pasărea. Prezenţa păsării pe stîlpul morţilor se explică pe temeiul vechii credinţe că îndată după moartea omului, sufletul său ia forma unei păsări. care zboară o anumită durată în spaţiu. Imaginea sufletului-pasăre are rolul — în cadrul unei mentalităţi magice, azi dispărută, dar păstrîndu-şi aspectul estetic — de a sugera „prezenţa efectivă a sufletului lîngă mormînt, servind totodată ca încorporare a sufletului în clipele lui de revenire la mormînt, pînă ce trece definitiv în lumea de dincolo"[38].

La Brâncuşi, pasărea nu a fost folosită pentru monumente funerare, dar concepţia de întruchipare a sufletului în pasăre se desprinde din evoluţia tematicii păsării în opera sa. În viziunea brâncuşiană a păsării, acest sens pare a fi ultimul, după alte sensuri, ţinînd tot de imaginaţia folclorică, de metaforele basmului. O dată cu accentuarea sensului de pasăre-suflet — prezent şi la alte popoare, la cele germanice sub denumirea de *Vogelseele* — înseşi formele sale sculpturale se modifică, devenind şi mai aeriene şi căpătînd un dinanism, pe care unii comentatori ai săi îl nesocotesc, stăruind mai ales asupra formelor sale statice sau hieratice.

Brâncuşi a creat de la 1912 şi pînă în 1940 nu mai puţin de douăzeci şi nouă de păsări, de diferite forme şi în diferite materiale (marmură, bronz şlefuit). Pe cele dintre 1912—1915 le-a intitulat *La Maiastra* (simplificarea termenului românesc de *Pasăre măiastră)* iar pe cele create începînd din 1919 le-a numit *Pasărea în spaţiu*[39]. În prima *Pasăre măiastră* (1912) se vede mai clar apartenenţa spirituală

la sensul basmelor româneşti şi la formele artei populare. În basmele românești — ca și ale altor popoare sau creațiile culte ale lui Maeterlinck *(Pasărea albastră)* și Stravinski *(Pasărea de foc)* — „poveste rusă în două scene", trecută în baletul comandat de Diaghilev tînărului compozitor și reprezentată la Paris în 1910) — *Pasărea măiastră* posedă puteri miraculoase. Ea poate lua diferite înfățișări, este înzestrată cu darul vorbirii, și are un viers fermecător. Ea protejează pe cei nedreptățiți și mai ales pe cei care întîmpină piedici în dragostea lor. De la acest sens folcloric, precum și de la formele stilizate ale artei populare românești (păsările de pe covoarele oltenești, păsările în formă de ulcioare ale olarilor, figurinele de lut smălțuit etc.) a pornit Brâncuși. Prima formă (1912) a *Măiestrei,* lucrată în marmură, are pe soclul de jos, chiar o pereche de îndrăgostiți, înlănțuiți, și care, ca niște cariatide, susțin un al doilea soclu pe care se află însăși pasărea, avîntată în spațiu, avînd un piept puternic, umflat, ce amintește totodată forma zoomorfă a unui ulcior țărănesc.

Dacă primele păsări aveau încă o formă relativ concretă, dar deja epurată de detalii naturaliste, și simbolizau rolul de ființe protectoare — păsările în spațiu (1919—1940) înlătură orice date concrete. În acestea reminiscențele folclorice și tratarea stlizată capătă o altă orientare. Credem că nu greșim văzînd în noile păsări imaginea păsării-suflet, care ia la sculptor forme din ce în ce mai puțin materiale, căpătînd, mai ales cînd sînt în bronz șlefuit, aspectul unor flăcări-solare. *Pasărea în spațiu* din 1919 are formă aerodinamică, iar la următoarele forme aceasta va căpăta și mai mult aspectul unei rachete [40].

Este uimitor acest proces de simplificare a ideii de zbor — pornind de la viziuni și stilistică populară spre a se ajunge la forme geometrice — ce anticipează însăși tehnologia modernă. După cîte știm, în 1919, formele aerodinamice și cu atît mai puțin cele de rachetă nu fuseseră promovate în tehnologia mondială. În creaţia lui Brâncuşi se confruntă forme foarte arhaice cu unele foarte moderne. Se evidenţiază o trecere de la mituri, credinţe, superstiţii foarte vechi, de origine folclorică şi, de asemenea, o evoluţie foarte savantă de la procedeele stilistice ale artei populare din patria sa — în special de la procedeul stilizării — la forme care răspund celor mai iscusite procedee geometrice moderne sau chiar anticipează viziuni ale tehnologiei contemporane. În acest eseu am stăruit asupra datelor de pornire, fie spirituale, fie stilistice, din opera sa, deoarece acestea sînt mai puţin cunoscute dincolo de hotarele patriei de obîrşie, dar nu neglijabile în dezvoltarea viziunii şi stilului său. Nici un moment, nu am intenţionat a reduce opera sa la aceste date moştenite de la tradiţiile poporului său şi de a micşora astfel originalitatea sa de inovator în sculptura mondială. Dacă se menţionează că Brâncuşi ar fi fost influenţat de cubism şi că scopurile sale din *Pasărea în spaţiu* ar corespunde acelora ale sculptorilor futurişti — aşa cum susţine Sir Herbert Read [41] — dar recunoscînd că mereu el şi-a tras inspiraţia din miturile folclorice [42], credem că din cele arătate rezumativ aici se poate constata că şi geometria cubistă şi dinamică futuristă i-au slujit lui Brâncuşi mai mult ca îndemnuri pentru a recurge la surse mai adînci de ordine stilistică şi la o orientare spirituală pe care nu le găsim nici la cubişti şi nici la futurişti, ci în înseşi datele culturii sale de obîrşie, în vechi tradiţii, ca şi în năzuinţele sale umaniste, în care se îmbină folclorul cu universalitatea sau arhaicul cu neo-primitivismul, trăit de un spirit aparţinînd lumii moderne [43]. Acestei lumi moderne sau contemporane, el i-a adus, asemeni unui înţelept luminos, mesaje de iubire a lumii şi de năzuinţe spre absolut, un lirism al formelor purificate, dar purtînd înalte sensuri.

Paul Klee avea deplină dreptate amintind că

„nimeni nu ar putea afirma că arborele își dezvoltă cununa după imaginea rădăcinilor lui. Între ceea ce este sus și ceea ce este jos nu poate fi o reflectare de oglindă. Este evident că diferitele funcţiuni dezvoltîndu-se în diferite elemente trebuie să producă divergenţe vitale[44]. Dar folosind mai departe stilul metaforic al lui Klee — putem spune că seminţele vestesc ceea ce va creşte sau impun anumite modalităţi de creştere, fireşte într-un mediu prielnic și inspirator. Sînt seminţe mirabile ce închid în ele supreme puteri — cum se exprimă poetul român Lucian Blaga, un admirator al lui Brâncuși — și asupra unei asemenea seminţe am stăruit aici, spre a explica creșterea unei mari opere cu caracter înnoitor și cu luminozitate şi echilibru clasic.

NOTE

1. Monografiile *Constantin Brâncuşi* de Corola Giedion-Welcker, Edition du Griffon, Neuchâtel, Suisse, 1958 și *Brancusi* de Ionel Jianou, Arted, Paris, 1963 ; articolele lui Paul Morand — *Préface au Catalogue de l'Exposition Brancusi,* Brumer Gallery, New York, 1926 ; lui Frank Elgar din *Dictionnaire de la Sculpture Moderne,* Fernand Hazan, Paris, 1960 și prefaţa lui Jean Cassou la menţionata monografie a lui Ionel Jianou.

2. Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture,* Thames and Hudson, London, 1964, p. 202. Vd. și recenzia făcută acestei lucrări de către Carola Giedion-Welcker în *Werk.*

3. *Henry Moore on Sculpture,* a collection of the sculptor's writings and spoken words, edited with an introduction by Philip James, Macdonald, London, 1966, pp. 49, 64, 135, 162, 198.

4. Începînd din 1934 (articolul din revista *Criterion,* București, no. 3—4, noiembrie 1934), am continuat a ne ocupa de creaţia lui Brâncuși, publicînd serii de studii și articole în limba română, dintre care

menţionăm studiul „La Valeur roumaine et universelle de l'oeuvre de Brancusi, *Revista Fundaţiilor*, XI, 6, juin 1944. Alte numeroase studii şi articole le-am publicat în periodicele româneşti, fragmente dintr-o monografie în pregătire. O parte din ideile acestui eseu le-am prezentat în conferinţa *Universalitate şi folclor în opera lui Brâncuşi*, ţinută la Kunsthaus, Zürich (2.XI.1966) şi recenzată în *Neue Zürcher Zeitung*, n-rul din 7.XI.1966. În limbile franceză engleză şi germană a apărut studiul „National et universel dans l'oeuvre de Brancusi", publicat în *Revue Roumaine*, XX, 1, 1966. În *Journal de Genève* a apărut articolul „Le Testament de Brancusi", n-rul din 18—19 iulie 1964.

5. Nutrind admiraţie pentru Brâncuşi şi dovedind unele înţelegeri faţă de unele din operele sale, Sidney Geist a adus o serie de obiecţii injuste, mai ales privitoare la spiritualitatea sculptorului, în recenziile făcute la monografiile semnate de Carola Giedion-Welcker şi Ionel Jianu, respectiv în numerele din ianuarie 1960 şi ianuarie 1964 ale revistei *Arts Magazine*, New York. Discuţii asupra „ţărăniei" lui Brâncuşi, replici la probleme ridicate de Sidney Geist, am publicat în menţionatul studiu din *Revue Roumaine*, XX, 1, 1966 şi în alte publicaţii din România.

6. Din seria de confesiuni făcute nouă de către Brâncuşi în 1937—1938 şi consemnate în studiul publicat în *Revista Fundaţiilor*, iunie 1944. Despre începuturile lui Brâncuşi în România şi la Paris, în afară de datele publicate în lucrările lui V. G. Paleolog, Ionel Jianu, Carola Giedion-Welcker şi ale noastre, se găsesc unele noi în articolul lui Barbu Brezianu, „The Beginnings of Brancusi", publicat în *Art Journal*, New York, Fall 1965, XXV, 1 şi în alte articole ale acestuia, publicate în România.

7. Alfred Neumeyer, *The Search for Meaning in Art*, Prentice-Hall, N. J., 1964, p. 57.

8. Herbert Read, *op. cit.*, pp. 10, 50, 58.

9. Wolf Stubbe, *History of Modern Graphic Art*, Thames and Hudson, London, 1963, pp. 61 şi urm.

10. Herbert Read, *op. cit.*, p. 79.

11. Ediţia la care ne referim este *Le Poète tibétain Milarépa*, traduit du tibétain par Jacques Bacot, Editions Bossard, Paris, 1925. Din articolul lui Mircea Eliade „Viaţa unui maestru tibetan", publicat în Revista Fundaţiilor, V. 6, iunie 1938, aflăm că se mai tipăriseră la Paris, în 1921 „Trois mystères tibétains", iar în 1937 *„La Vie de Marpa le «traducteur»"*. Vd. şi referinţele la Milarepa în articolul „Le Message de Brancusi" semnat de Carola Giedion-Welcker în *XX-e Siècle*, XXVI, 24 decembrie 1964.

12. Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi,* 1958, pp. 20 ș.a. Despre templul din Indor, India, *ibid.,* pp. 35 și urm. și în monografia *Brancusi* de Ionel Jianou, p. 56.

13. Datările operelor le dăm după catalogul raisonné din monografia Jianu. Fiind prima catalogare pe plan mondial, există și unele rare datări discutabile sau rare omisiuni.

14. Paul Westheim, „Bildhauer in Frankreich“, *Das Kunstblatt,* no. 2, 1922 ; Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts.* Im Propyläen-Verlag, Berlin, 1931, Dritte Auflage, pp. 222, 580.

15. Monografia Jianu, textul din contrapagina reproducerii respective.

16. Monografia Carolei Giedion-Welcker, p. 16.

17. Despre semnificaţiile *caloianului* și ritualurile aici amintite, se găsesc referinţe în scrierile domnitorului Dimitrie Cantemir (1673—1723), G. Dem. Teodorescu *(Poezii populare române,* 1885, unde se și dau și trei variante, pp. 208—212), T. Burada (1904), I. Aurel Candrea (articolul din *Dicţionarul Enciclopedic ilustrat, Cartea Românească,* 1931), I. C. Chiţimia și în recenta *Istoria Literaturii Române,* vol. I, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1964, p· 31, unde se consideră că *Le caloian* ar fi „plasticizarea vechii concepţii în legătură cu zeul oriental al naturii, care moare și învie“, p. 31. Mai rar, *Caloianul* are și aspect feminin, denumit *Caloiţă* (cf. T. Burada), atunci nefiind „tătiţ-al soarelui“, ci *mumiţa ploii.*

18. Citat în monografiile semnate de Carola Giedion-Welcker p. 25 și Ionel Jianu, p. 37, potrivit informaţiilor primite de la pictorul Al. Istrati.

19. Monografia Jianu, textul de pe contrapagina reproducerii monumentului de la Montparnasse.

20. Tancred Bănăţeanu, „Le mariage des morts et ses reflets dans le folklore indo-européen“ Revue des Etudes Indo-europénnes“, IV, 1947.

21. Referinţe în Mircea Eliade, printre altele în studiul „Sur la permanence du sacré dans l’art contemporain“, în *XX-e Siècle,* XXVI, 24 decembrie 1964, Simbolismul arborelui sacru în *Revista Fundaţiilor,* București, VI, 9, septembrie 1939. Vd. *Les Chants du Mort,* recueillis par Constantin Brailoiu, traduites du roumain par Jacques Lassaigne et Ilarie Voronca, Editions Charlot, 1947.

22. Informaţii date recent de către V. G. Paleolog, autorul mai multor lucrări despre Brâncuși, printre

care și monografia în limba franceză *C. Brancusi*, București, 1947, V. G. Paleolog are (...) o nouă carte despre viața și opera sculptorului și a publicat între timp numeroase articole în ziarul *Înainte*, Craiova și în revistele *Ramuri*, *Tribuna* etc. cu noi date. David Lewis în *Constantin Brancusi*, Alec Tiranti, London, 1957, dă la nota 8, pagina 36, drept Tanosa Gassevscaia numele aceleia în amintirea căreia s-a ridicat monumentul din cimitirul Montparnasse. Inscripția în caractere slavonice pledează pentru originea rusă a eroinei.

23. Georges Duthuit, apud Ionel Jianou, *Brancusi*, textul de pe contrapagina reproducerii *Sărutului* de la Montparnasse.

24. Comunicarea primită de noi și publicată în studiul „Monumentele de la Tîrgu Jiu în ansamblul creației lui Constantin Brâncuși“ revista *Steaua*, XVIII, 3, martie 1967.

25. Observație făcută de pictorul Corneliu Mihăilescu, articolul din *Universul Literar*, 22 aprilie 1928 și reprodusă în studiul nostru din *Revista Fundațiilor*, XI, 6, iunie 1944.

26. Gh. Pavelescu, *Pasărea-suflet*, studiu publicat în *Anuarul Arhivei de Folclor*, VI, 1942 ; despre stîlpii funerari din comuna Loman, informații primite de la N. Lupu, directorul muzeului Brukenthal din Sibiu (1962) și în articolul „Stîlpii din Loman“ de D. Dancu și C. Irimie, *Contemporanul*, 20 noiembrie 1964. Pictorul Viorel Mărgineanu ne-a semnalat prezența stîlpilor în formă de coloane romboidale și în comuna Cenade-Brașov, puse pe mormintele bărbaților, în timp ce la mormintele femeilor se pun cruci.

27. Viziunea mioritică este una dintre cele mai caracteristice expresii ale străvechii comuniuni cu natura. În vechea baladă păstorească Miorița, răspîndită în tot cuprinsul țării, ciobanul, prevenit de una din oile sale (Miorița) că va fi ucis de doi rivali ai săi, cere acestui animal miraculos să comunice mamei din sat că el nu a fost ucis, ci s-a căsătorit cu o misterioasă principesă iar la nunta lor a participat întreaga natură, arborii și păsările.

28. Monografia semnată de Carola Giedion-Welcker, pp. 202—204.

29. Adrian Gheorghiu, „Proporții și trasee geometrice în sculptura lui Brâncuși“, revista *Tribuna*, X, 8, 24 februarie 1966.

30. „Le Testament de Brancusi“, *Journal de Genève*, 18—19 juillet 1964. De asemenea, în menționatul studiu din *Steaua*, martie 1967, și în studiul din *Ateneu*, II, 5, mai 1965.

31. Adrian Gheorghiu, *op. cit.*

32. Dorul, sentiment specific psihologiei poporului român și manifestat într-unele dintre creațiile fundamentale ale poeziei, muzicii și plasticii lui, a fost studiat de numeroși filozofi ai culturii și criticii. Mircea Eliade a publicat (în *El Español,* II, 27, 1943) un studiu. Termenul, greu de redat în alte limbi, se apropie, măcar printr-unele sensuri, de cuvîntul portughez *saudade,* sugerează Eliade, făcînd ample considerațiuni asupra polivalenței și nuanțelor acestei noțiuni.

33. Mărturii comunicate de Brâncuși d-nei Carola Giedion-Welcker, nepublicate în monografia sa și pe care d-na Giedion a binevoit a ni le transmite în 1966.

34. V. G. Paleolog, „Ochii portretului Domnișoarei Pogany de Brâncuși fac iarăși ocolul pămîntului", *Tribuna,* XI, 21, 16 martie 1967.

35. În 1913, un an de la moartea matematicianului și animatorului cultural Spiru Haret, i s-a comandat de către un reprezentant al oficialității române un monument în amintirea acestuia. Iată ce ne-a povestit în toamna anului 1938 Brâncuși, în legătură cu acest monument: „El a răspuns că nu înțelege să facă statuia unui domn în redingotă, socotind că mai vrednică de neuitarea cuvenită lui Haret ar fi fost o formă pură care să încînte ochii privitorului, monument abstract care o dată cu bucuria contemplării lui să fie și o pomenire în cinstea celui care a fost ridicat. La noi, la țară — ne spunea sculptorul — oamenii ridică în amintirea lui Ion cîte o fîntînă și Ion este astfel mai vrednic pomenit de-a lungul anilor decît dacă i s-ar arăta chipul în piatră". (Mărturii consemnate în studiul nostru „Valoarea românească și universală a sculpturii lui C. Brâncuși", Revista Fundațiilor, XI, 6, iunie 1944.) Totuși, fîntîna la care se gîndea Brâncuși și pe care a propus-o ca monument pentru Haret nu era o simplă fîntînă de sat, ci *Fîntîna lui Narcis,* rămasă în eboșă în atelierul său (acum la Muzeul de artă modernă din Paris). Comanditarii nu au acceptat propunerea sa. Rămîn, însă, caracteristice pentru Brâncuși corelațiile pe care le făcea între amintirile și spiritualitatea lui țărănească, elementele culturii umaniste și formele sculpturale, prin care lega tradiția de inovație. Că *Fîntîna lui Narcis* a fost propusă ca monument pentru Spiru Haret o aflăm din scrierile lui V. G. Paleolog.

36. Jianu, *op. cit.,* p. 66.

37. Detalii în menționatul nostru studiu din 1944. Recent, recitind o carte foarte răspîndită odinioară

la țăranii români, romanul *Alexandria* (povestea lui Alexandru cel Mare, alcătuită în Egiptul elenistic al secolului al III-lea de către un autor anonim, care s-a folosit de tradițiuni scrise și legende populare, roman ajuns la Bizanț, ca și în Occident și apoi în Țările Române, unde în versiune slavonească a fost copiată încă din 1562, cf. N. Cartojan, *Istoria Literaturii române vechi,* vol. I., 1940). În acest roman popular, pe care cu siguranță l-a cunoscut Brâncuși, pămîntul este identificat cu oul (în capitolul despre nașterea și copilăria lui Alexandru). Nu este fără tîlc folcloric că formei celei pure, rezultatul unei continue simplificări și epurații a capului omenesc, Brâncuși i-a dat denumirea de *Începutul lumii* (1924).

38. Gh. Pavelescu, menționatul studiu despre *Pasărea-suflet.*

39. Catalogul raisonné din monografia Jianu.

40. William Zorach constată că *Oisseau dans l'espace* „fut peut-être la première idée aerodynamique réalisée en bronze“ (1947, apud Jianu, *op. cit.,* contrapagina la opera din 1919). David Lewis se referă la „rocket images, yet evolved before the scientific evolution of rocket projectiles“ *op. cit.,* p. 8. În cartea *La Sculpture et les Sculpteurs* de Ionel Jianou (Fernand Nathan, 1966) se subliniază de asemenea „la forme d'une fusée“ a *Păsării în spațiu* (p. 94). În *Cartea a doua despre Brâncuși,* 1944, V. G. Paleolog observase că „în luciul bronzurilor lui Brâncuși strălucesc misterioase jocuri pyrice cu cuprins magic... Focul bronzurilor lustruite, acea străluminare din adîncuri pare reînvierea focului stins al materiei“. Forma unora dintre *Păsările în spațiu* are asemuiri și cu unele fusuri țărănești din lemn, iar în 1938 Brâncuși a adus un asemenea fus din România, actualmente aflat în colecția legatarilor săi universali, pictorii Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu-Istrati.

41. Herbert Read, *op. cit.,* pp. 116, 141.

42. *ibid,* p. 202.

43. Asupra luminozității valorilor plastice în însăși poezia românească, recent criticul și folcloristul român Ovidiu Papadima a publicat două studii „Valori plastice în poezia noastră populară“ și „Imagini plastice în poezia populară“, în revista *Arta Plastică,* n-rele 11, 1965 și 10, 1966. În lucrarea aceluiași autor *O viziune românească a lumii* se găsesc o seamă de observații valabile în parte și astăzi.

44. Paul Klee „On Modern Art“ (1924) în *Modern Artist on Art,* ten unabridged essays, edited by Robert L. Herbert, Prentice-Hall Inc, N. J., 1964, p. 77.

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ FRANCEZĂ

Trecînd — la Muzeul de Artă al Republicii, prin sala de la parter cu spiritualizatele sculpturi ale lui Brâncuși — ajungi în celelalte săli unde se desfășoară o amplă simfonie de culori, linii, scrituri, o variată și atrăgătoare procesiune de viziuni și idei picturale moderne. Este recent deschisa *Expoziție de Pictură Contemporană Franceză*.

Criteriile după care au fost selecționate operele celor șaptezeci de artiști, care se manifestă în cadrul Școlii Parisului, sînt explicate în prefața catalogului, semnată de dl. Maurice Allemand, comisarul expoziției. Citām : „Pentru a nu încărca expoziția, s-a preferat înlăturarea unor artiști foarte cunoscuți, mai în vîrstă sau cei care au și intrat în istorie... Nu trebuie să ne mire nici faptul că în această expoziție există tendințe foarte diferite, care altă dată ar fi părut contradictorii și nu ar fi putut coexista... Vom vedea deci... numeroși pictori coexistînd, în pofida valului de artă astractă pe care îl cunoaștem de douăzeci de ani încoace, credincioși unor anumite forme de figurativ...".

În aceste limite, expoziția este cu totul impresionantă și semnificativă. Tocmai faptul că sînt reprezentate numeroase tendințe și modalități de expresie sau viziuni atît de proprii și diferențiate îi sporește interesul. Ca o trăsătură generală, semnalăm mai ales la pictorii de origine şi formaţie franceză fineţea coloritului, rafinamentul armoniilor, grija unei construcţii, în care raţiunea își are contribuţiile ei alături de lirism. Şi aceasta este adevărat pentru subtilul Roger Bissière (1888—1964) cu construcţiile sale în care trasparenţa culorilor, fineţea armoniilor tonale se îmbină cu o stilizare inspirată de cubism — alteori chiar și de stilistică folclorică — precum și pentru mai dramaticul Pierre Soulages, cu negrurile sale nuanţate şi sugerînd ritmica fabuloasă a cosmosului. Precum și pentru Maurice Estève sau pentru Edouard Pignon, amîndoi puternici coloriști, al doilea rămas credincios figurativului ca în compoziţia sintetică şi viu ritmată *Bătălie.* Mai legat de dinamismul vieţii, de filozofia heraclitiană, André Masson este prezentat cu o viziune tot sintetică *Războiul ţăranilor,* care are din strălucirea unui vitraliu. Armonii de fine griuri, ce ne duc cu gîndul la Pallady al nostru, deși formele sînt mai epurate, găsim în compoziţia lui Pierre Tal Coat, una dintre cele mai poetice prezenţe ale expoziţiei, căreia i-am alătura pe Joseph Sima tot pentru calitatea poetică a coloritului sau pe Jean Le Moal și pe Hans Hartung. Armonii de roșu și negru găsim în compoziţia abstractă și totuși sugerînd sintetic reminiscenţele artei chineze — compoziţia lui Zao-Wou-Ki.

Am dat numele a două compoziţii figurative, cu caracter mai curînd expresionist, acelea ale lui Masson și Pignon. Le alăturăm compoziţia *Luarea Bastiliei* de Philippe Artias. *Torturile* de Aristide Caillaud și mai ales impresionant de viu și ingenios construită imaginea lui Pierre Charbonnier *Mina părăsită,* model de interpretare a construcţiilor moderne cu un aer fabulos susţinut de structuri foarte concrete — aici apărînd în primul plan mina și variate construcţii arhitecturale, fabrici, uzine, cabluri, ce înlocuiesc „mina părăsită“.

Suprarealismul are acum mai vădite note filozofice, idei de critică socială, probleme privind viaţa şi moartea, iar aceasta apare în tabloul *Zeul de aur* al lui Pierre Bettencourt — un om-animal înconjurat de hîrci, ca într-un osuar — compoziţie cu tehnici variate şi forme în relief. Nimănui nu-i poate scăpa nota de satiră existenţialistă. În compoziţia *Augam* a lui Jean Helion, personajele din faţa unei cafenele au şi ele un aspect grotesc, iar o compoziţie în culori voit palide, dar cu chipuri ghilotinate, de-un patetic grotesc — compoziţia *Frescă mare* de Dado — depăşeşte oniricul obişnuit pentru reminiscenţe protestatare. Cum se arată şi în prefaţă la expresioniştii Pignon, Artias şi Maryan se continuă redarea coşmarurilor lagărelor de concentrare, dar aceasta apare şi la unii suprarealişti.

Mai puţin bine reprezentaţi în expoziţie sînt De Staël — totuşi cu un splendid desen, dar nu cu uleiurile sale exuberant colorate. Alberto Giacometti, în primul rînd sculptor, aici prezent cu un portret (desen pe hîrtie), Max Ernst cu acel ingenios colaj pe lemn *Mizantrop pierdut într-o grădină de delicii,* şi Jean Dubuffet, mare peisagist şi autor de compoziţii, aici mai puţin emoţionant cu acea figură schematizat-geometrică *Roabă în suspensie.*

Forţa expresivă în splendid compusa imagine inspirată de jocul de şah, ridicat la simbol, *Partea eşecurilor* de Maria Helena Vieira Da Silva. Efectele optice şi optic-decorative apar în operele lui Vassarely, Louis Tomasello, Alberto Magnelli şi Jean Gordin, în parte continuînd spiritul de la Bauhaus, pe Malevici, Mondrian şi Arp. Neoplasticismul poetului şi criticului Michel Seuphor are şi o notă de umor, ca şi lucrările recente ale lui Ernst. Alte nume celebre ca acelea ale lui Alfred Manessier, Georges Mathieu, Jean Fautrier şi Serge Poliakoff apar în expoziţie prin opere denumite „informale“ sau aproape abstracte şi care impresionează prin forţa coloristică.

În varietatea acestor tendinţe, viziuni, stiluri personale, se disting operele a patru pictori de origine română și cu variate orientări. Victor Brauner (1903—1966) este prezent cu tabloul *Materie autoritară* — o fascinantă mască umană de tip neoprimitiv trecută în viziune onirică, Alexandru Istrati cu o dramatică viziune de construcții văzute parcă de pe altă planetă, Natalia Dumitrescu-Istrati cu tabloul *Epistrophy* — un joc de scriituri, în care simţim o inspiraţie din stilistica noastră populară, din jocul decorativ al altițelor țărănești. Ne-a plăcut deosebit de mult *Poarta sfîntă* de Horia Damian — o pictură „acrilică și cu poliester pe panou de lemn“, înfățișînd, pe un perete aurit, splendid proporţionate, contururile cu baghete ale unor ferestre și uși dreptunghiulare caracteristice stilului arhitectural de pe vremea lui Ştefan cel Mare — firește interpretate. Albul de jos — prag de puritate — și negrul din cadrul porţii au semnificaţii inspirate din tradiţiile spirituale și poetice ale culturii noastre. La Paris, Horia Damian cu porţile, piramidele, discurile solare apare din ce în ce mai legat de tradiţiile patriei și ale rădăcinilor ei. Şcoala Parisului i-a ajutat lui Damian să găsească și dezvolte, ca și lui Brâncuși, în forme noi spiritul tradiţiei noastre, ducînd-o spre o înaltă filozofie, spre un stil în același timp vechi și nou.

Trecerea prin faţa lucrărilor lui Brâncuși și poposirea în faţa porţii de aur a lui Horia Damian constituie un omagiu adus Şcolii Parisului, unde s-au dezvoltat atîtea personalităţi de prestigiu mondiale.

FOND ENGLEZESC ȘI UNIVERSALITATE

Formele fabuloase, uneori misterioase, totdeauna puternice ale sculpturii lui Henry Moore mă emoţionează cît unele tragedii ale lui Shakespeare, mă intrigă cît unele căutări ale ale lui Darwin și ale evoluţioniștilor, îmi dezvăluie forţa miturilor și a unor străvechi ritualuri pe care le găsesc la Frazer.

Ca și Shakespeare — Moore atinge sublimul peste neliniște și spaimă, peste zguduitoarele frumuseţi și întortocheri ale sufletelor, construind forme misterioase, închise ca niște peșteri și apoi deschizîndu-le spre lumină. Nici un sculptor nu a sondat în felul său structura corpului uman, nu s-a gîndit la construcţia osoasă a trupului, la tainele biologiei înscrise în bazinul femeii, la interiorul scheletelor, cu oase de felurite forme, unele ciudat de asimetrice, altele convergînd spre o variată simetrie. Nu e în aceasta ceva din căutările și teoriile lui Darwin, care a dovedit că animalele și plantele sînt în continuă schimbare ? Căutarea de forme neobișnuite sculpturii moderne, apariţia formelor sale noi, provin din foarte englezeasca preocupare faţă de biologia materialistă, faţă de evoluţia organismelor. Însăși legarea formelor sale de aspectele naturii sau peisajului îmi pare a avea un fond organicist, căutînd iarăși trasformările pe care le aduce timpul, șlefuind și schimbînd munţii și rocile, peșterile și cursul izvoarelor.

Să nu uităm, de asemenea, că el descinde prin ambii părinţi — Raimond, Spencer Moore şi Mary Baker-Moore — din generaţii care vreme îndelungată au lucrat în minele de cărbuni ori au cultivat pămîntul, deci sondîndu-i măruntaiele şi feţele scăldate în umbre şi lumini. Născut la 30 iulie 1898 la Castleford, în ţinutul Yorkului — Yorkshire — un orăşel de mineri aproape de oraşul industrial Leeds, marele sculptor a avut sub ochi încă din copilărie o natură mai mult pustie, sumbră, bătută de vînturi, pe care o cunoaştem din scrierile surorilor Brontë, mai ales din romanul *La răscruce de vînturi* al Emiliei Brontë, romancieră la care forţa psihică dospeşte o imaginaţie îndrumată spre fantastic, spre situaţii tragice, ce o apropie de literatura expresionistă şi existenţialistă. Aşa cum am observat într-un eseu, pasiunile capătă la Emily Brontë o putere copleşitoare, o transfigurare tragică, identificîndu-se cu înseşi forţele naturii, cu viaţa primitivă din acel ţinut în parte pustiu, bătut de vînturi, în care spaima morală, răscolirile instinctelor şi intensitatea pasiunilor revăşesc totul, asemeni vînturilor care zguduie şi uneori îngroapă buruienile şi bălăriile.

Desigur că analogiile nu trebuie duse prea departe, căci Moore are o vitalitate ce se măsoară cu forţele biologiei şi ale naturii, o forţă poetică în care se îmbină arhaicul cu robusteţea unei firi echilibrate, stăpînite, dornică de măreţie modernă. Statuile sale fie verticale, fie orizontale, vitalizează spaţiul liber, dar şi arhitectura modernă, atît de simetrică şi rimată în geometria ei.

Acest sculptor, prin excelenţă legat de spaţiul liber şi de materia pe care o ciopleşte sau o modelează cu răbdare de artizan medieval, şi cu o curiozitate de explorator — iarăşi trăsătură englezească — este un temerar, neînfricoşat de surprizele formelor pe care le făureşte cu dalta şi ciocanul ori le modelează cu mîna, menindu-le bronzului. Nu se teme de

asimetrie, de fabulos, de neașteptatul operațiilor de cioplitor sau modelator. Formele sale statice capătă o tensiune interioară, un mister la care contribuie și omul, în același fel în care forțele naturii, șlefuind crestele de munți, rocile, scoicile, le schimbă și înnoiesc mereu formele. Henry Moore este deopotrivă un om al naturii, dar și un *artifex*, un făcător și inventator de forme inedite, neașteptate, ce provin din însuși procesul creației, confruntat cu o fabuloasă imaginație, cu o gîndire în care s-au sedimentat valori arhaice, neoprimitive, dar în care își ia drepturile o conștiință foarte modernă. O serie de sculpturi verticale ale lui Moore, ridicate pe coline și creștete de munți au configurații de *menhiri* — nume de proveniență celtică și care înseamnă *pietre înalte*. Aceste monumente preistorice, alcătuite din blocuri de piatră, au redevenit surse de inspirație pentru Moore, care le conferă noi semnificații. Ca și Brâncuși, Moore îmbină, în orizontul creației sale, foarte vechiul, arhaicul, cu foarte noul. Stîlpii morților, existenți poate din preistorie, redevin la Brâncuși coloane fără sfîrșit, ridicate în amintirea eroilor patriei și îndemnînd la continuarea vieții, la îndatorirea fiecărei noi generații de a se înălța cît mai sus, prin creațiile ei. La Moore menhirii celtici capătă fantastice forme umane, ca în cunoscuta operă intitulată *Motiv vertical*. Uneori, o spată de om devine un menhir cu sens biologic. Mai ciudat apare sculptura *Figură verticală*, îmbinarea de structuri osoase și de aparate tehnice moderne. Aici fantezia artistului creează forme ce par a aparține unui vis de om modern, care îmbină biologia cu tehnologia. Cu milenii în urmă, egiptenii și asirienii nu îmbinau trupurile umane cu capete de păsări ori animale, iar grecii și romanii nu au creat centauri, ființe fantastice, pe jumătate oameni, pe jumătate cai și care populau o seamă de legende ?
Moore stabilește în sculptura sa contacte cu imaginația și poezia celor treizeci de mii de

ani, în care s-a sculptat mereu și în infinite modalități. El nu se mai rezumă la viziunea clasică a antichității grecești și — asemeni lui Gauguin, Brâncuși, Picasso, Klee — reface un bogat cortegiu de forme și viziuni de la arhaic la contemporan.

Uneori, tăria vieții este trecută pe plan de legendă, căpătînd înfățișări fantastice. De pildă, *Luptător cu scut* pare descins din rîndurile populațiilor primitive de pe pămîntul Angliei, aduce cu unele personaje din tragediile shakespeariene, unde istoria se afundă în mituri și legende primitive, mai ales în *Macbeth.* Prin atitudinea de neliniște și încordare, *Luptătorul cu scut* întruchipează vitalitatea și forța oamenilor din popor, emanînd totodată „ceva din forța unui munte uriaș“. Moore are în comun cu Shakespeare tocmai această vigoare și înclinare spre transfigurare în legendă a unor personaje.

Cu gîndul la tainele biologiei, la fecunditatea femeii, la formele ce iau naștere din alte forme sau în alte forme — el a creat acea figură statuară intitulată *Forme verticale interne și externe.* Osatura umană, bazinul femeii, misterul nașterii sînt aici sugerate cu o rară forță și cu înseși euritmiile naturii.

În numeroasele sale figuri culcate, Moore creează forme fantastice, pline de vitalitate, alcătuite din structuri osoase și musculate, din goluri și plinuri, din fragmente ce sugerează senzualitatea cărnii și tensiunea corpului uman, din tranziții subtile și ingenioase ce îmbină regnul natural cu cel animal. Poate aici să fie și gîndul artistului la viață și moarte — un dialog între elementele vieții ce se continuă și moartea care descărnează și lasă drept mărturie doar oasele. Dar oricum ar fi, acele *Reclining Figures* (Figuri așezate) îmbină o mare liniște în fața veșniciei cu dinamicele euritmii ale vieții ce se afirmă și se dorește stăpînitoare.

Discontinuitatea formelor sale de femei sau oameni aşezaţi, îmbinarea de orizontal și vertical, le regăsim uneori în configuraţiile stîncilor și munţilor, iar pentru oamenii cu imaginaţie, cu darul de a contempla spornic, ele au forţa și inefabilul naturii.

Brâncuși simţea nevoia de a vitaliza și spiritualiza spaţiul metropolei pariziene cu forma uriașă a unei păsări în văzduh — înaltă cît turnul Eiffel. Coloana fără sfîrșit de la Tîrgu Jiu vitalizează și spiritualizează spaţiul, legînd pămîntul de tăriile cerului, sub îndemnul dorului.

Moore vitalizează uneori spaţiile naturii, peisagistica, alteori însăși arhitectura. Ce vitalizare a naturii conferă faţadei de la UNESCO *Figura aceea așezată*, de o monumentalitate, care nu știi cît aparţine omului, cît aparţine naturii, cît arhitecturii ? Sau cealaltă *Figură așezată* dintr-una din pieţele ansamblului de construcţii ultramoderne ale Centrului Lincoln pentru artele-spectacol din New York ! Faţada muzeului de la Zürich, Kunsthaus, numeroase curţi interioare ale unor celebre muzee din Europa și Statele Unite ale Americii capătă o dinamizare supremă prin prezenţa figurilor culcate ale lui Moore — culcate și totuși în parte ridicate spre înălţimile spaţiului și ale arhitecturii.

Perechea regelui și reginei — așezată în peisaj — are o forţă magică prin jocurile de concavităţi și convexităţi, de accente de modelaj și de gingășii în detalii, iar dacă o privești de la diferite distanţe scobiturile se împlinesc, gingășiile mîinilor sau braţelor capătă tărie, conferindu-le variate atitudini și expresii, așa cum noaptea relevă alte expresii lui Macbeth și soţiei sale, plutind mai lesne în coșmarul ce le-a devenit viaţa.

Este Henry Moore un expresionist sau un suprarealist ? Este un sculptor al staticului ori mai curînd al dinamismului ? Răspunsul ar fi că el depășește aceste categorisiri estetice prin corelaţii noi, inedite. De altfel, mai toţi marii artişti depăşesc curentele şi stilurile, generînd din unele şi trecînd în altele, ca nişte uriaşi care ţinînd un picior pe pămîntul neted par a călca cu celălalt pe înălţimile colinelor.

Asemeni figurilor sale culcate, culcate şi totuşi tinzînd spre verticalitate cu trunchiul lor, cu genunchii înălţaţi, la fel statura artistică a lui Henry Moore se ridică peste frumuseţe şi urîţenie, peste neliniştea umană şi calmul formelor din natură, ce-şi primesc schimbările sau transformările, într-o ordine ce ţine mai curînd de ceea ce esteticienii numesc sublimul. Herbert Read, încercînd diferite conturări ale concepţiei şi viziunii sculpturale ale lui Henry Moore, subliniază drept coordonate ale creaţiei acestuia vitalitatea şi sublimul. Între acestea se înscriu formele sale deschise şi adesea discontinui, relaţiile dinamice ale unor forme aparent statice, tensiunea lor interioară, ordinea unor elemente adesea iregulare şi asimetrice, umanizarea naturii şi monumentalizarea umanului, polivalenta asociere a sculpturii cu natura, dar şi cu arhitectura.

Moore forţează integrarea unor forme ale naturii şi biologiei în civilizaţia modernă şi izbuteşte tocmai prin vitalitatea-i umanistă, nu lipsită de o magie poetică. Acesta este poate sensul sublimului la care se referă Read, fără a-l analiza şi defini.

PICTURA AMERICANĂ

În Statele Unite ale Americii se manifestă mii de artişti şi se practică tot felul de modalităţi de expresie, se creează în diferite stiluri, de la un realism legat de fenomenele vieţii cotidiene la transfigurări poetice şi la imagini legate de geometria plană şi de cea spaţială. Se folosesc diferite materiale şi se inventează noi tehnici — uneori căutîndu-se în arta obiectuală sau în pop-artă de a desfiinţa barierele dintre pictură şi sculptură, de a se crea obiecte inspirate de produsele tehnologiei contemporane, de vraja arhitecturii avîntate în spaţiu, de bunurile de larg consum.

Expoziţia de pictură americană deschisă la Bucureşti reprezintă — cum am subliniat — o selecţie de circa 100 picturi datorite unui număr de 19 artişti, unii reprezentativi pentru noile tendinţe, alţii mai puţin. Aproape toate numele de artişti prezente în expoziţie se bucură de răsunet nu numai în S.U.A., dar şi la expoziţiile internaţionale de la Veneţia, Sao Paolo, Paris, Tokio, iar influenţa unora se vădeşte la unii pictori europeni ca Mathieu şi alţii care practică „action painting“ — pictura gestică.

Să nu se creadă însă că actuala expoziţie de la Bucureşti cuprinde toate forţele reprezentative ale picturii americane mai recente. Nici nu le putea cuprinde, dat fiind marele lor număr, dar e bine știut că ceea ce am văzut la Dalles este legat de o anumită tematică și de anumite soluții, căutări, probleme, numai parțial reprezentative. Reamintim că tema expoziției este *Dispariția și reapariția imaginii în pictura americană de după 1945*, iar selecția s-a referit mai ales la unii novatori, care nu mai datoresc nimic sau aproape nimic artei europene. Dimpotrivă, unii reprezentanți ai pop-artei — creație americană, curent promovat peste ocean — influențează ei acum pe unii artiști europeni, ca și unele noi procedee, de pildă turnarea directă din bidon a vopselii pe pînza așternută pe podea — procedeu denumit *action painting*, pictură executată cu gesturi sau mișcări rapide, uneori spontană sau întîmplătoare, alteori însă gîndită în prealabil.

Pînzele de proporții gigantice ale lui Jackson Pollock (1912—1956) folosesc acest procedeu al picturii gestice, acel „dripping" care ține de mișcarea mîinii și a trupului artistului. Dar la Pollock — cea mai de seamă personalitate a noii picturi americane reprezentată în expoziție printr-un tablou caracteristic, dar de mici dimensiuni, deci de un format mai puțin obișnuit artistului — noua tehnică nu este de loc întîmplătoare. Pollock se servește de arabescurile sau păienjenișul de linii, de obicei curbe sau sinuoase, de diferite grosimi și cu variate pete între ele, spre a sugera imensitatea spațiului, o fabuloasă viziune cosmică, ce pare a corela pămîntul cu oceanele și cerul, misterul și ritmica infinită a existenței.

Dacă, pentru unii, el a atins culmile abstracției, pentru alții viziunile sale sînt încă descifrabile sau lizibile și apar ca simfonii de culori și ritmuri. Deși tratate bidimensional, viziunile sale sugerează adîncimea spațială și fiecare compoziție își are cîte o tonalitate predominantă, pătrunsă de sentiment și elevație. A avut și o fază monocromă, dar mai caracteristice sînt amplele compoziții, în care culoarea

cîntă, sugerează, intrigă prin șiroirea fabuloasă. Pollock a fost un poet, la care se îmbinau forţa cu fineţea. A fost comparat pentru vitalitatea imaginilor sale, pentru vastitatea lor, pentru nostalgia spaţiilor nemărginite şi pentru suflul dinamicii existenţiale cu marele poet Walt Whitman, iar pentru inventivitatea sa cu arhitectul Franck Lloyd Wright. El nu mai datorește nimic picturii europene şi este considerat conducătorul acestei emancipări, unul dintre cei mai originali și personali creatori americani.

Această tendinţă de emancipare faţă de influenţele europene o găsim și la alţi artiști prezentaţi în expoziţie. Dacă în covorul *Taur la soare* (1942), Arshille Gorki (1904—1948) mai era îndatorat lui Picasso din faza cubistă, în pictura *Făcînd calendarul* (1947), el sugerează cu forţă şi poezie metamorfozele materiei. Forme cu contururi estompate, fluidităţi și reverberaţii de autentic colorist exercită o vrajă a visării. E un pictor de atmosferă sufletească, uneori evocînd — după cum a remarcat criticul Meyer Schapiro — „un vid nocturn sau imaginea-spaţiu — vagă și instabilă — a minţii care visează cu ochii deschiși".

Un alt pictor care impresionează prin structurile citadine — adesea redate doar prin viguroase și groase pensulaţii negre pe fond alb și posedînd o calitate dramatică — este Franz Kline (1910—1961). El sugerează uneori spaţial formele arhitecturale, reduse la structuri viguroase, ce apar la prima vedere bidimensionale. A influenţat pe unii pictori europeni, mai ales francezi, iar în colajele lui Ion Biţan regăsim fantasticul viziunii lui Kline, cu variaţiuni și dezvoltări personale.

Colorist puternic, Willem de Kooning a avut, ca și ceilalţi pictori, mai multe faze, iar tabloul din expoziţie sugerează un nud feminin, tratat semiabstracţionist, în care se vădește o prezenţă mai curînd biologică decît spirituală, o tratare am zice totemică, însufleţită de puternice linii și culori.

De-o mare finețe coloristică se arată Mark Tobey, mai ales în tabloul *Fisură roșie* (1962), unde scriiturile sale, semnele sale în roșu pe fond aproape alb-crem, sugerează ca și la André Masson, curgerea vieții, valurile existenței, herakleitismul lumii. „Abstracția pură ar fi pentru mine o pictură, în care nu găsești nici o legătură cu viața — mărturisește Tobey — o imposibilitate pentru mine. Am căutat în lucrările mele o lume unificată și folosesc un vîrtej mobil, spre a o realiza.“ Finețe și poezie găsim de asemenea la Helen Frankenthaler, coloristă lucrînd cu pete mari, uneori tablourile ei părînd imense hărți — cum erau acelea expuse în 1966, la Bienala din Veneția, iar la Dalles avînd un splendid tablou *Visul Gemini* cu pete mari și de variate forme, ce vibrează în necuprinsul spațiului, căpătînd inedite tonalități.

Alt grup de pictori își pun mai curînd probleme de geometrie plană sau spațială, lărgind sau dimpotrivă concentrînd vizualitatea, cum este cazul lui Frank Stella, Charles Hinman, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, unii impresionînd mai puțin, cînd geometria nu este însoțită de lirism, cum se pare a fi cazul lui Stella ; alții, dimpotrivă, obținînd efecte ca Noland sau Morris Louis tocmai pentru că la ei culoarea vibrează și geometria trece de la rigoare la fabulos. Afirmarea și sondarea spațiului, problemele geometriei pure depind, în cele din urmă, de forța de sugestie a formei și culorii, de poezia sau filozofia ce le comunică (dacă le comunică). Vaporoasele „intersecții“ ale lui Mark Rothko sau litografia cu fond negru înconjurat de două chenare cu alternanțe de alb și negru a lui Barnett Newman sugerează fie lumina, fie întunericul în contexte poetice.

Obiectele din interioare sau exterioare capătă la unii pictori prezentați la Dalles o prezență fabuloasă ca la Lowell Nesbitt, autorul unor picturi figurative *(Studioul lui Claes Olden-*

burg, Tuberoză, Peretele studioului) sau la James Rosenquist. Tabloul acestuia, *Grădina cu flori,* înfăţişînd o serie de mîini şi un fragment de corp uman, depăşeşte prozaicul pancartelor publicitare sau afişelor, în care se specializase artistul.

Nu tot la fel sînt operele altor artişti din expoziţie, în special acelea inspirate din prozaice obiecte de uz cotidian, de cele mai urîte reclame şi desene din ziare. Voit cele mai urîte, mai banale, mai neartistice, căci în materie de reclame, de ambalaje de prezentare a obiectelor de consum, americanii realizează uneori lucruri splendide, iar revistele lor au, uneori, mari artişti, ca Saul Steinberg. Dar Andy Warhol şi Roy Lichtenstein folosesc voit ceea ce este banal, comun, vulgar, fiind printre promotorii curentului denumit pop-artă, curent cu diferite valenţe şi orientări. E adevărat că ei au readus imaginea concretă în pictură, dar voit desensibilizată, deci lipsită de fiorul artei, care ţine în primul rînd de sensibilitate.

Ce plicticoase şi banale sînt şirul de *Sticle verzi de Coca-Cola* (ulei pe pînză) sau cele nouă panouri cu chipul actriţei Marylin Monroe, redată voit vulgar, cu imagini mărite cu ajutorul serigrafiei. Peliculele lui Warhol măresc reclame, desene şi fotografii din ziare, redînd pînă şi rasterul plăcii de zinc, procedeu pe care-l întîlnim şi la Roy Lichtenstein în *Bună dimineaţa, iubito !* (acrilic pe pînză). La fel, procedează în Franţa Martial Raysse, pictînd voit vulgar chipuri de femei, cărora le pune buze din tuburi de neon.

Nu ne putem împăca de loc cu acest pretins fel de artă, contrar însuşi spiritului de înnobilare şi înfrumuseţare pe care-l caută arhitecţii, urbaniştii, promotorii Esteticii Industriale, (Industrial Design) în S.U.A. De altfel, ca şi expresionismul abstract, pop-arta şi-a atins limitele şi în frumos şi în urît, şi în nobleţe spirituală şi în trivialitate. „Folclorul industrial şi comercial“ de peste ocean caută o innobilare pe care artiști ca Lichtenstein sau Warhol o contestă, în dauna lor.

Dar chiar pop-arta își are în expoziție aspecte mai semnificative, mai legate de măreția arhitecturii și de frumusețile naturii, de dinamica vieții de mașinism în unele imagini ale lui Robert Rauschenberg. Acesta este un artist foarte inventiv și mereu în transformare, o personalitate dinamică. După asamblajele de obiecte reale, luate ca atare și încastrate în tablouri, după imagini luate din ziare sau reviste și aplicate pe pînză prin procedeul serigrafiei (gravuri sau imprimări cu ajutorul sitelor de mătase), Rauschenberg mai îmbină și acum unele obiecte, dar susținute de porțiuni pictate cu mare sensibilitate, de pildă în tabloul *Octavă* (ulei pe pînză cu asamblaj). Mai relevant însă este în litografiile colorate, unde prezintă aspecte semnificative ale vieții și naturii, îmbinări de forme arhitecturale și de urbanistică vie, figuri de oameni în mișcare, chipuri meditative. De la atitudini mai prozaice, Rauschenberg se ridică uneori la aspecte foarte semnificative ale vieții sociale, chiar dacă nu are o poziție atît de progresistă ca italianul-român Richard Antohi (Roma) care folosește procedee oarecum similare pentru a dezvălui binele și răul din lume (expoziția sa din iarna trecută la București a constituit o senzație). Dar și la Rauschenberg apar uneori dramatismul și contradicțiile vieții contemporane și el însuși mărturisește că „pictura este legată atît de artă cît și de viață. Nici una, nici cealaltă nu poate fi fabricată. Încerc să lucrez în deschizătura dintre ele". (Citat din catalog). De fapt, ceea ce face Rauschenberg este mai mult decît pop-artă și unii numesc *noua figurație* aceste viziuni complexe, cu aspect simultaneist și uneori pătrunse de semnificații spirituale, de idei mai relevante și care se depărtează treptat de acea „desensibilizare" a mediului ambiant.

În totul, expoziţia americană demonstrează — prin unele realizări prestigioase, prin unele experimente puse sub semnul întrebării, prin unele false soluţii sau orientări ce nu mai ţin de artă, ci de non-artă — o varietate de confruntări ale omului cu realitatea multilaterală. În unele opere, abstracţionismul pare a-şi fi atins culmile şi totodată limitele, prin altele pop-arta pare a-şi părăsi vulgaritatea şi voita-i banalitate, astfel punîndu-se premise pentru noi modalităţi de expresie mai semnificativă, mai nobilă, în sens umanist. Din dinamica viziunilor şi procedeelor multor artişti, s-ar putea să rezulte în viitor înnoiri mai substanţiale şi mai legate de măreţia şi contradicţiile existenţiei, aşa cum găsim adesea în poezia epică şi teatrul american.

UMANISMUL LUI IVAN MEŠTROVIĆ

Pentru înţelegerea culturii iugoslave, pentru cuprinderea coordonatelor unei glorioase creaţii, totodată naţională şi universală reprezentînd în mare măsură căutările, frămîntările şi soluţiile în arta sculpturii, în prima jumătate a secolului nostru — expoziţia-antologie a lui Ivan Meštrović este deosebit de relevantă. Cele 45 de opere sculpturale în bronz, marmură şi lemn — majoritatea provenind din atelierul „Ivan Meštrović“ din Zagreb — precum şi cele cîteva desene-studii expuse la Dalles conturează admirabil omul şi opera, prin ceea ce au mai caracteristic. Selecţia pe care o putem vedea este astfel făcută încît se desprind din ea şi evoluţia creaţiei lui Meštrović, şi unele din marile lui realizări, precum şi calităţile predominante ale acestei viguroase personalităţi.

Ivan Meštrović este sculptorul naţional al Iugoslaviei şi, în acelaşi timp, o valoare universală — aşa cum a fost pentru Franţa mai ales Bourdelle, pentru Germania — Barlach, pentru Norvegia — Vigeland, pentru Suedia — Miles, pentru Uniunea Sovietică — Muhina, pentru România — Brâncuşi şi Paciurea. Trăind între anii 1883 şi 1962, Meštrović, om din popor, înzestrat cu o uriaşă forţă de muncă şi cu o excepţională putere de a asimila valorile artei naţionale şi mondiale, a ajuns foarte repede la o sinteză personală, la o viziune şi expresie proprie. În operele sale se simte contactul cu folclorul și istoria patriei, cu tipologia și portul, cu obiceiurile și sentimentele compatrioţilor săi — dar în același timp și unele învăţăminte căpătate de la arta antică, de la arta și arhitectura medievală, inclusiv de la frescele bizantine. Nu fără folos i-au fost studiile de la Viena (1900—1902), unde pe atunci se dezvolta curentul „secession“ sau *Jugendstilul*, activitatea de la Paris, unde prin 1908—1909 predomina impresionismul lui Rodin și mijea monumentalitatea lui Bourdelle. Între 1914 și 1918 a lucrat la Roma, Cannes, Geneva, Paris și Londra, iar în 1915 a avut o bogată expoziţie la Londra, care a constituit prima sa consacrare pe plan mondial. Şi mai înainte, și după aceea, el a creat însemnate lucrări în Croaţia, Serbia, și Slovenia, întruchipînd idealul de unitate spirituală și culturală a Iugoslaviei. Stabilit de prin 1920 la Zagreb, aici a desfășurat o amplă activitate de monumentalist, creînd celebre figuri statuare, statui ecvestre sau reliefuri, pentru diferite orașe din patrie, ca și din alte ţări, în special pentru Statele Unite ale Americii, unde va pleca, după suferinţele și întemniţarea din anii războiului (în 1942, eliberat din închisoarea ustașilor, a părăsit Zagrebul). Și-a continuat peste ocean activitatea de sculptor, fiind și profesor la universităţi americane, murind în 1962 la South Bend, statul Indiana. Nu și-a uitat niciodată patria, cu toate onorurile de care s-a bucurat în S.U.A. (expoziţii la Metropolitan Museum, autoritate profesorală, alegerea ca membru al Academiei americane de știinţă și artă). În 1952 a făcut mari donaţii patriei.

Om cult, meditativ, de-o tumultuoasă vitalitate, Ivan Meštrović a avut în sculptură o forţă michelangelescă, interiorizînd figurile, redîndu-le adesea în mișcare și contorsiuni, armonioase totuși, neuitînd mai niciodată cerinţele monumentalităţii și euritmiile decorativităţii. Stilizării îi conferă noi valenţe. Dacă în unele sculpturi preferă poziţiile statice, meditative, cu alungiri ale trupurilor și cu splendide euritmii — aici vădindu-se influenţa artei bizantine, ca în *Fecioara cu pruncul* (două variante, una în bronz, alta în lemn, ambele din 1916—1917) sau în simbolicul bust de femeie-ţărancă *Istoria Croaţilor* (1932) ori în *Înger cu flaut* (lemn, 1921) — în alte opere se învederează un dinamism tumultuos, un dramatism expresionist.

În această categorie se situează *Craiul Marko călare* (1910, ciclul Vidovdan), *Statuile ecvestre cu Piei-roșii* de la Chicago (create în 1927 la Zagreb și așezate în splendida perspectivă a Parcului Grant), variatele interpretări ale lui *Moise*, *Iov*, unele figuri de eroi ce amintesc pe eroii bătăliei de la Kosovo, lucrări făcînd parte din acelea destinate *Templului Vidovdan*, din nefericire nerealizat. *Miloš Obilić* (1908) este una dintre cele mai dinamice, mai contorsionate figuri monumentale aflate în expoziţia de la Dalles, amintind de un Michelangelo modern, așa cum statuile ecvestre cu Piei-Roșii (neaflate în expoziţie, dar pe care le-am admirat la Chicago) se învederează de un dinamism comparabil cu acela al lui *Herakles* de Bourdelle.

Uneori, modelajul este încă impresionist, ca în figura feminină *Amintire* (1908, Paris, amintind pe Rodin și Rosso), alteori însă Meštrović trece la stilizarea monumentală *(Fecioara cu pruncul, Mama, Istoria Croaţilor).* În mai toate operele sale, chiar și în altoreliefurile cu sfinţi, mai curînd oameni în meditaţie, cum au observat unii critici, sculptorul găsește noi unghiuri de vedere și construcţie, flexiuni și contorsionări deosebit de expresive în spiritualitatea lor. A legat adesea sculpturalul de arhitectural.

Considerăm o capodoperă *Vestala* (bronz, 1916—1917), o femeie așezată, cu trupul, chipul și pieptănătura alungită — viziune plină de senzualitate, dar și de meditaţie, ducînd cu forţă şi armonie la o corespondenţă sculpturală cu arta lui El Greco. Este aici o sinteză de artă antică, de armonie dalmatică şi elansare bizantină, pe care nu o întîlnim la nici un alt sculptor. Portretistica statuilor și busturilor lui Meštrović *(Michelangelo, Autoportret, Moise,* ș.a.) are o vigoare expresionistă, zguduind pe privitor.

Dramatismul spiritualizat, armoniile, constructivitatea monumentală arhitecturală, forţa expresivă, inventivitatea de forme, atitudini, poziţii statuare inedite fac din Ivan Meštrović unul din geniile sculpturii mondiale, de la care înţelegem multe despre umanismul poporului său și al lumii. Clasic și modern, om de mari sinteze filozofice și trecînd specificul patriei în cultura vie a universului — Ivan Meštrović a mers pe căile majore ale artei. Nu s-a lăsat ispitit de orice fel de experiment, ci mereu a crezut în valorile eterne ale umanismului, pe care le-a proiectat cu monumentalitate, lirism, vitalitate, găsind modalităţi care au priit temperamentului și meditaţiei sale.

NEGAȚIE ȘI NEGATIVISM ÎN PLASTICA MODERNĂ

Mă gîndesc cu neîmpăcare la contrastul dintre modurile în care se concepe creaţia artistică de către două vaste categorii de artişti. O categorie crede că, pentru a fi modern în artă, este necesar a-ţi nega predecesorii și a rupe cu tot ce s-a făcut pînă la tine. Dimpotrivă, altă categorie crede și astăzi — așa cum s-a crezut mai totdeauna în trecut și așa cum a demonstrat exemplul artei mari din toate timpurile — că înnoirea se dobîndește prin continuarea înaintașilor, continuare ce se manifestă sub diferite modalităţi sau atitudini, de la dezvoltarea organică a ceea ce s-a creat la contrazicerea creatoare a realizărilor anterioare. Dar chiar și în contrazicere încă există — ca punct de referință și ca inspiraţie prin opoziţie — gîndul la înaintași, înseși salturile pe care le fac geniile nu-s pornite din gol și nu cad în gol.

Mulţi istorici ai artei concep dezvoltarea și înnoirea creaţiei prin relaţiile dintre artiștii diferitelor generaţii sau școli ; prin dobîndirea unor noi sinteze, în care intră îndrumările, influenţele, imboldurile unor înaintași, îmbinate cu contribuţii proprii, cu depășiri și salturi, care atestă originalitatea, noutatea, trăinicia noii opere. Oricît de mari și unici au fost Rembrandt, Da Vinci, El Greco — ei și-au avut înaintași, pe care i-au depășit sau împlinit. La genii, influenţele sau învăţămintele căpătate de la antecesori nu trebuie, firește, exagerate, dar nici nesocotite. În arta noastră, Andreescu, Luchian, Petrașcu nu pot fi înțeleși, în originalitatea lor, fără a ne gîndi la Grigorescu și la ceea ce a căutat acesta în tradițiile poporului și în cuprinsul școlii de la Barbizon, promotoarea picturii în aer liber. Desigur, formația unui artist este complexă și nu poate fi rezumată doar la povețele, directe sau indirecte, ale unui maestru, unui curent, unei școli.

În unele cazuri, ca la Ghiață, Țuculescu, Ion Theodorescu-Sion, sugestiile creatoare provin mai mult de la viața din trecut a poporului, de la folclorul și stilistica artei populare, pe care aceștia le-au interpretat și transfigurat, așa cum fac astăzi atîția pictori și sculptori, ceramiști și autori de tapiserii, care se inspiră spornic din folclorul patriei.

Dacă Brâncuși a rupt cu academismul și cu influența lui Rodin, el și-a găsit sprijin în stilizarea artei populare, în unele viziuni folclorice, în unele mituri, cărora le-a dat o întruchipare din ce în ce mai originală. În picturile abstracte ale lui Kandinsky se simt încă reminiscențele copilăriei, coloritul artei populare ruse, semnificațiile unor experiențe trăite cu adevărat. Referințele la lumea reală, trăită și transfigurată lăuntric, se găsesc la Paul Klee. Uriașele monumente ale lui Henry Moore au ca izvoare de inspirație menhirii străvechi și metamorfozele geologiei și biologiei. Marii artiști nu au fost niciodată orfani în sens spiritual : nu au creat în totală ignorare a ceea ce s-a înfăptuit înaintea lor. De asemenea, nu au încropit la nimereală opere, ci și-au desăvîrșit pînă la abnegație lucrările, căutînd perfecțiunea sau măiestria. Dacă au dovedit, uneori, spontaneitate, aceasta se baza pe îndelungate exerciții și meditații prealabile.

Pentru o categorie contemporană de artiști plastici — muzeele și lectura istoriei artelor au devenit inutilități. Aceștia contestă orice s-a creat înaintea lor. Cred că a fi modern nu înseamnă a-ţi nega precursorii. Există pictori care renunţă nu numai la inspiraţia din arta cultă şi populară, dar la pictura însăşi, cum şi sculptori care nu mai fac sculptură. Ce fac ei, în schimb? Tot felul de obiecte triviale, lipsite de orice semnificaţie mai înaltă, de orice spiritualitate. Alţii substituindu-se improvizaţiilor actoriceşti, cultivă *„happening*-urile“ — acţiunile întîmplătoare. Alţii concurează, sub diferite pretexte, reclamele comerciale, ilustrate cele mai banale, serialele de desene comice, ba şi figurile de ceară de la panorame, înfăţişînd asasini ori victime ale asasinilor.

Fenomenele unei părţi din „creaţia“ contemporană sînt de-a dreptul dezolante şi îngrijorătoare. În multe ţări de mare cultură, există, în prezent, o parţială criză a creaţiei şi aceasta, credem noi, datorită mai ales dorinţei de a fi originali cu orice preţ, de a şoca, intriga, uimi pe privitor.

Unii artişti au foarte proaste păreri, şi despre ei înşişi şi despre public, cînd îi oferă acestuia cele mai neartistice opere, ba chiar recomandă, în locul artei, *non-arta*. Sub denumirea de pop-artă se expun, uneori, cele mai prozaice obiecte, se pictează maldăre de cutii cu conserve ori sticle de Coca-Cola, arătînd mult mai urîte, mai banale, şi mai dezordonat aranjate decît în magazine. Un sculptor scandinav a făcut din material plastic un calup de brînză din care s-a tăiat o porţiune. Şi-a intitulat lucrarea *Monument naţional*. Există în asemenea opere uneori o ironizare a producţiei economice, alteori o redare urîţită a ei. În timp ce mai peste tot magazinele şi produsele se înfrumuseţează, caută să fie cît mai atractive, unii artişti urîţesc, desensibilizează, ironizează cu mijloace ieftine produsele industriale şi înseşi aspectele vieţii cotidiene. Acum doi ani, am văzut la Salonul tinerei sculpturi de la Paris, printre opere valoroase, o seamă de elucubraţii. Un sculptor a prezentat din material plastic şi în cel mai cras spirit naturalist figura, în mărime naturală, a unui om călcat de o motocicletă. Avea maţele scoase și o expresie de groază.

Ziceam mai sus că unii artiști au o foarte proastă părere despre public, cînd cred că oamenii vor să vadă în creaţia artistică doar cele mai banale întîmplări cotidiene, doar produse industriale și obiecte din comerţ — și acestea încă urîţite sau trivializate — ori figuri înfiorătoare. În felul acesta, ne întoarcem la naivele melodrame de odinioară, la teatrul groazei, la figurile de ceară ale bîlciurilor. Aceasta să însemne „popular“ ? Tocmai în vremea cînd mai mult ca oricînd oamenii năzuiesc spre cultură, spre valori înalte ?

Temele în sine pot fi „populare“, dacă artistul le-ar trata cu interpretări mai semnificative și cu măiestrie. Naturile moarte ale olandezilor preamăreau producţia datorită vînătorilor și pescarilor. Daumier a pictat personaje din bîlciuri, dar căutînd umanul. Cîmpiile mănoase ale ţării le-au pictat Grigorescu, Luchian și atîţia artiști contemporani. Realizările industriale și arhitecturale ale socialismului apar în operele lui Bunescu, Catargi, Ciucurencu, Baba și ale atîtor tineri pictori, sculptori și graficieni de la noi. Da — acestea sînt teme populare cu tratare umanistă, teme nobile, înnobilate de artiști.

Pop-arta și arta obiecturală au însă, în majoritatea cazurilor, alte ţeluri. Prezentînd naturalist aspectele vieţii cotidiene, obiectele înconjurătoare, bunurile de consum etc., artiștii aparţinînd acestor curente trivializează voit faptele și obiectele, cînd nu le ironizează sau batjocoresc. Uneori, trec în absurd ori în farsă, în macabru și dezgust, fenomenele vieţii și mediul ambiant. Sub numele de artă de ambianţă (environment) se fac uneori obiecte fără funcţionalitate și fără frumuseţe. Un jilţ, expus recent la Veneţia, este făcut pentru ironizarea privitorului. Nu ai putea ședea pe el, deoarece nu are tăblie jos, iar sus speteaza poartă un imens ghem de sfoară. Gingașele și poeticele paravane chineze și japoneze au dedevenit acum un fel de garduri de scînduri, peste care se așază plase de frînghie.

Nu mai continuăm cu exemplele artei de șoc, artei ruptă de înaintași, non-artei. Voind să desensibilizeze gustul estetic, să trivializeze viața, să suscite banal interesul pentru banal uneori e drept ca un protest — dar, vai ! cît de anemic protest — artiștii din categoria celor care au rupt deliberat cu tot ce s-a creat înaintea lor trăiesc o dramă, de care unii sînt conștienți.

Această dramă o trăiește, printre alții, un talentat artist, care, după splendide manifestări, ar voi să cucerească lumea artistică a Parisului prin ceva cu totul nou și propriu. Om inteligent, dar dezorientat în fața avalanșei de înnoiri, care se învechesc peste noapte, artistul a exclamat : „nimic nu mai e valabil". Da — nimic nu mai e valabil pentru cei care rup cu tot ce s-a făcut înaintea lor ori se face azi, dar fără pretențiile unei biete noutăți absolute !

Resursele sufletești și spirituale ale artistului se bizuie în mare măsură pe uriașa zestre a trecutului. O dată ce negi ori ignorezi această zestre dinamică și inspiratoare, lucrezi în gol, te lași ispitit de absurd, farsă, disperare, contestare în van.

Contactul cu marii creatori din trecut și prezent mai oferă, pe lîngă terenul fertil al inspirației pentru înnoire, povața de a munci continuu, năzuind către desăvîrșire sau măiestrie. Aud că la o expoziție internațională, plănuită pentru anul viitor, artiștii vor face picturi și sculpturi chiar în fața publicului, luînd spontan diferite teme propuse de alții. Asemenea improvizații pot da rezultate numai cînd se bazează pe o îndelungată experiență și pe

forța geniului. Altfel rămîn simple „jocuri de societate“, happening-uri mai mult sau mai puţin reuşite şi fără consecinţe.

Dispreţuirea măiestriei explică foarte multe eşecuri.

Şi acest fenomen al improvizaţiei, al spontaneităţii fără fundamente este îngrijorător. Înainte, strădania era spre măiestria, care ea însăşi aduce şi adînceşte originalitatea, implică înnoirea. Azi, la categoria celor certaţi cu valorile nepieritoare ale artei şi culturii, înnoirea se face din gol şi în gol, fără resurse sufleteşti, fără aspiraţii spirituale, fără dragoste umanistă. Căutările celor ce se depersonalizează şi vor să depersonalizeze publicul şi însăşi arta nu pot duce la soluţii trainice şi relevante deoarece pornesc ori din nimic, ori din prea puţin, ori dintr-un penibil mimetism.

Calea artei autentice implică păstrarea legăturii cu marii predecesori, cu ceea ce s-a creat mereu cu continuitate, dar şi cu firească diferenţiere şi depăşire în noi confluenţe. Aşa se asigură adevărata modernitate.

SURSA TEXTELOR

1. *O incalculabil de importantă teorie asupra originei statuiei-portret şi a altor arte,* apărut în *Revista Fundaţiilor* nr. 8 din 1944.
2. *Viaţa şi opera lui Rembrandt van Ryn,* apărut în broșura nr. 241, editată de Societatea pentru răspîndirea științei și culturii în 1957.
3. *Daumier,* apărut în *Tribuna* din 29 martie 1958.
4. *Expoziţia de grafică Edvard Munch,* apărut în *Arta Plastică* nr. 3 din 1960.
5. *Expoziţia sculptorului italian Augusto Murer,* apărut în *Arta Plastică* nr. 1 din 1962, semnat Anton Coman.
6. *Extraordinara experienţă a lui Gauguin,* prefaţă la romanul *Luna şi doi bani jumate* de Somerset Maugham, apărut la Editura pentru Literatură Universală în iunie 1963.
7. Un secol de la moartea lui Delacroix, apărut în *Flacăra* din 3 august 1963.
8. *Georges Braque,* apărut în *Contemporanul* din 13 septembrie 1963·
9. *Picasso la 82 de ani,* transmis la radio în limba spaniolă cu ocazia zilei de naștere a pictorului în 1963.
10. *Artele grafice în S.U.A.*, apărut în *Arta plastică* nr. 1 din 1965.
11. *Primitivismul în artă,* apărut în *Viaţa Studenţească* din 15 mai 1965.
12. *Lecţia lui Frans Hals,* apărut în *Contemporanul* din 26 august 1966.
13. *Printre creaţiile artei etrusce,* apărut în *Gazeta Literară* din 9 februarie 1967.

14. *Confluențele creației lui Brâncuși,* apărut în *Témoignages sur Brancusi* de Petru Comarnesco, Mircea Eliade, Ionel Jianou la ARTED, Editions d'art, Paris, 1967.

15. *Expoziția de pictură franceză,* apărut în *Informația Bucureștiului* din 14 mai 1968.

16. *Fond englezesc și universalitate,* apărut în *Tribuna* din 1 august 1968.

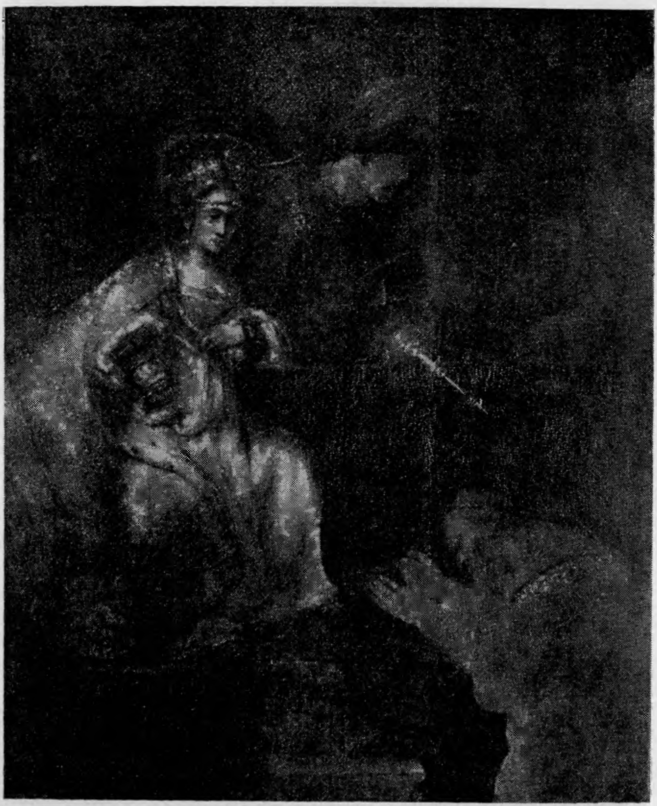
17. *Pictura americană,* apărut în *Cronica* din 15 februarie 1969.

18. *Umanismul lui Ivan Meštrović,* apărut în *România Literară* din 15 februarie 1970.

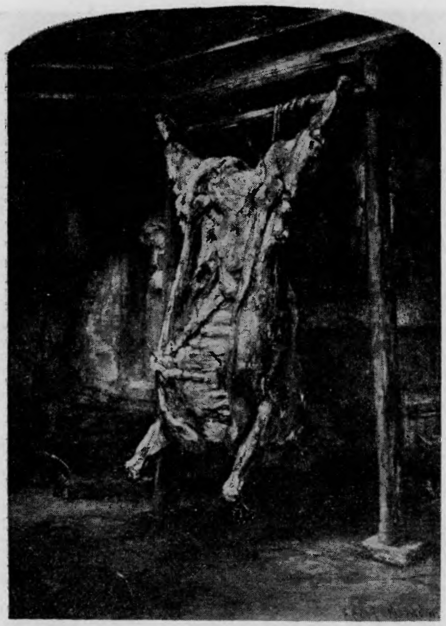
19. *Negație și negativism în plastica modernă,* apărut în *Scînteia* din 14 iulie 1970, ultimul articol apărut în timpul vieții lui Petru Comarnescu.

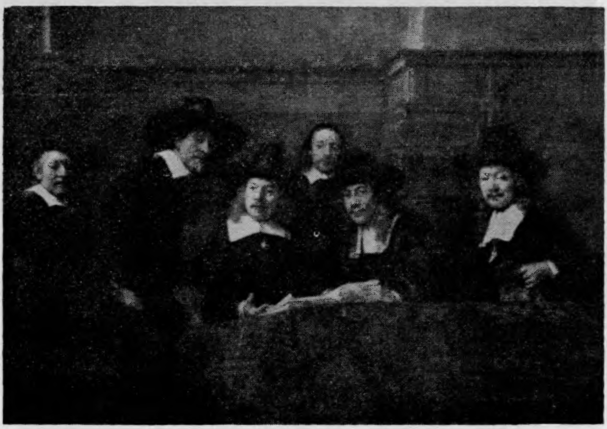
CUPRINS

Cuvînt înainte 5
O incalculabil de importantă teorie asupra originii statuiei-portret și a altor arte 7
Viața și opera lui Rembrandt van Ryn . . 14
Daumier 71
Expoziția de grafică Edvard Munch . . . 75
Expoziția sculptorului italian Augusto Murer . 80
Extraordinara experiență a lui Gauguin (prefață la romanul *Luna și doi bani jumate* de Somerset Maugham) 84
Un secol de la moartea lui Delacroix . . 108
Georges Braque 116
Picasso la 82 de ani 119
Artele grafice în S.U.A. 122
Primitivismul în artă 130
Lecția lui Frans Hals 138
Printre creațiile artei etrusce 143
Confluențele creației lui Brâncuși . . . 154
Expoziția de pictură franceză 184
Fond englezesc și universalitate 188
Pictura americană 194
Umanismul lui Ivan Meštrović 201
Negație și negativism în plastica modernă . 205
Sursa textelor 211

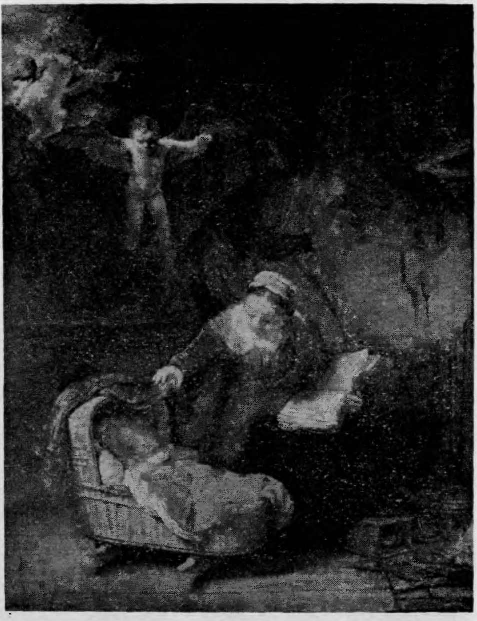


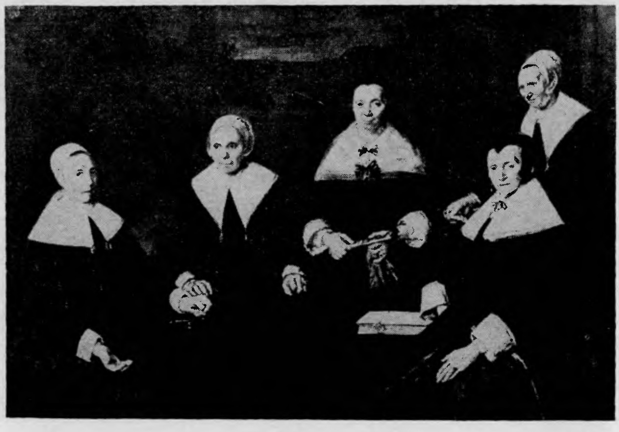
1. REMBRANDT — Haman implorînd iertarea Esterei



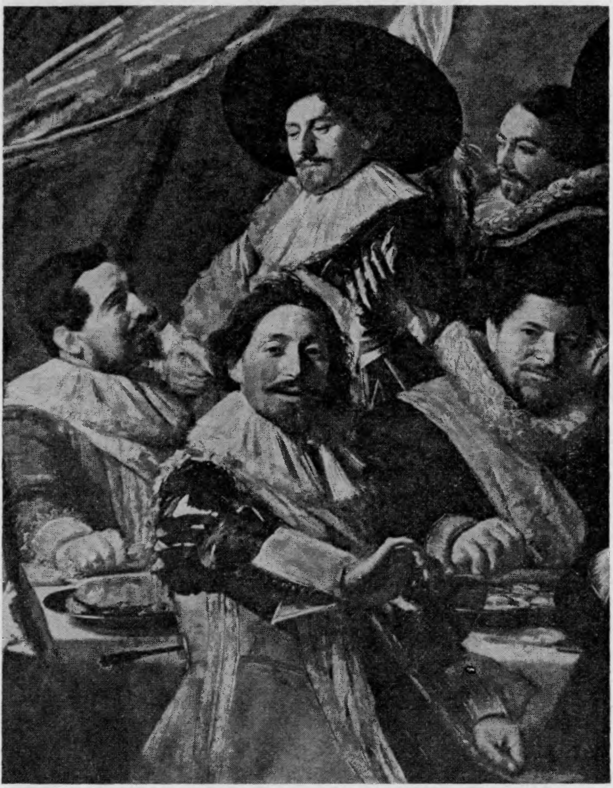


2. REMBRANDT — Boul jupuit
3. REMBRANDT — Sindicii postăvari

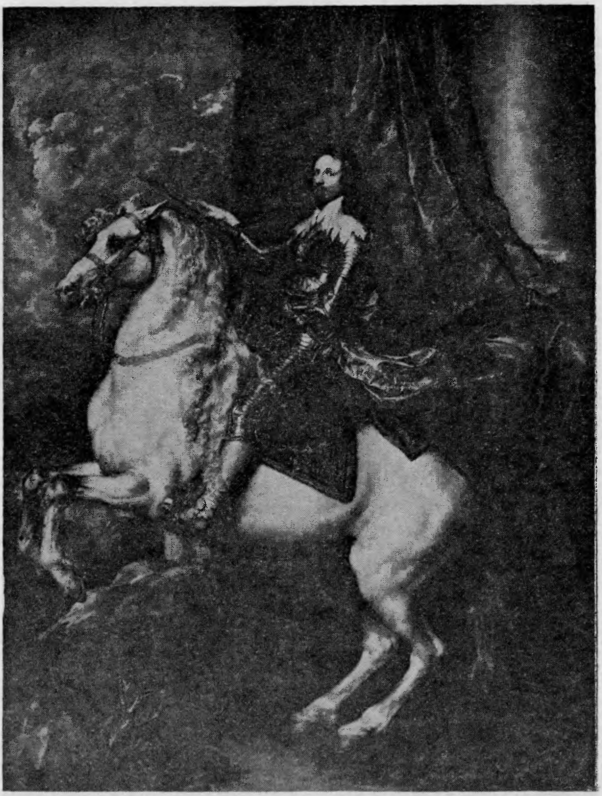




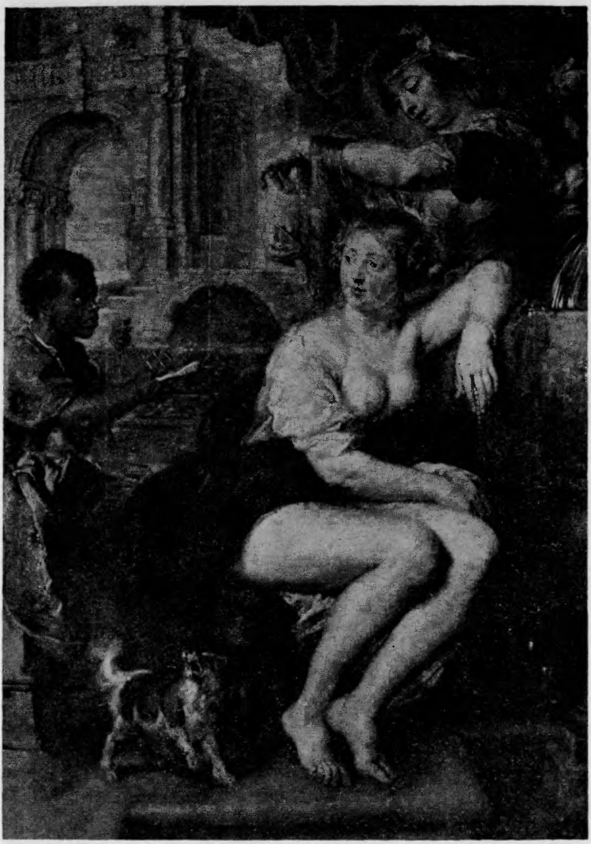
4. REMBRANDT — Sfînta familie
5. FRANS HALS — Regentele



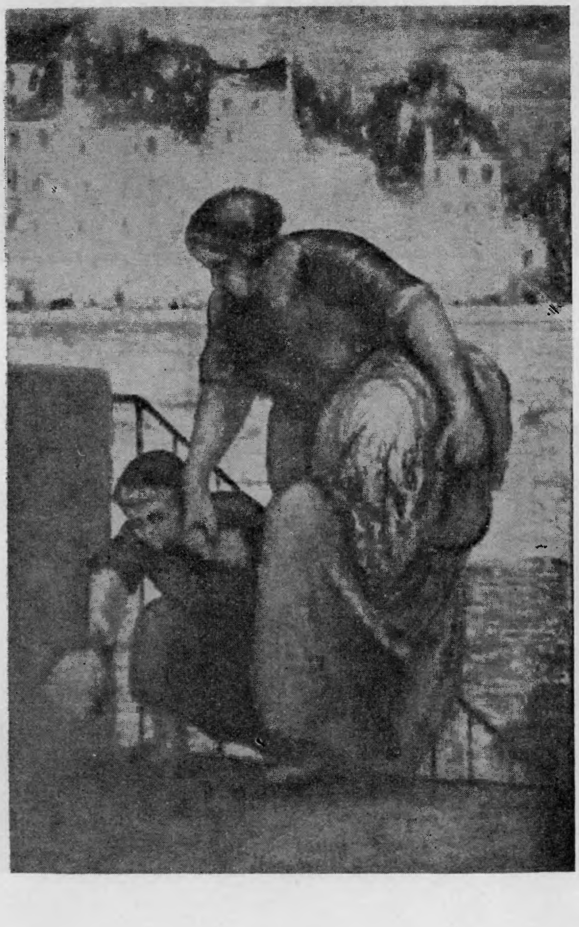
6. FRANS HALS — Masa ofițerilor din corporația Sf. Gheorghe (Fragment)



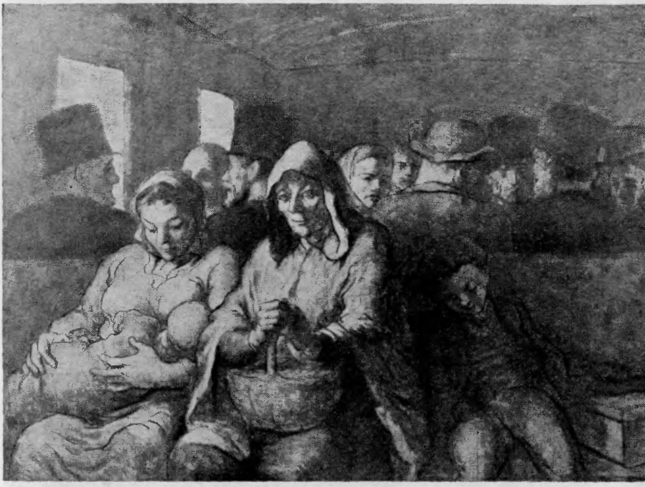
7. VAN DYCK — Portretul principelui de Savoia

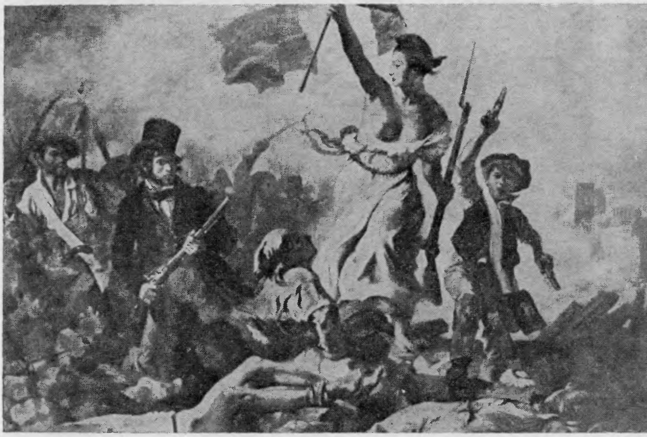


8. PETER PAUL RUBENS — Bethsabeea la fîntîna arteziană

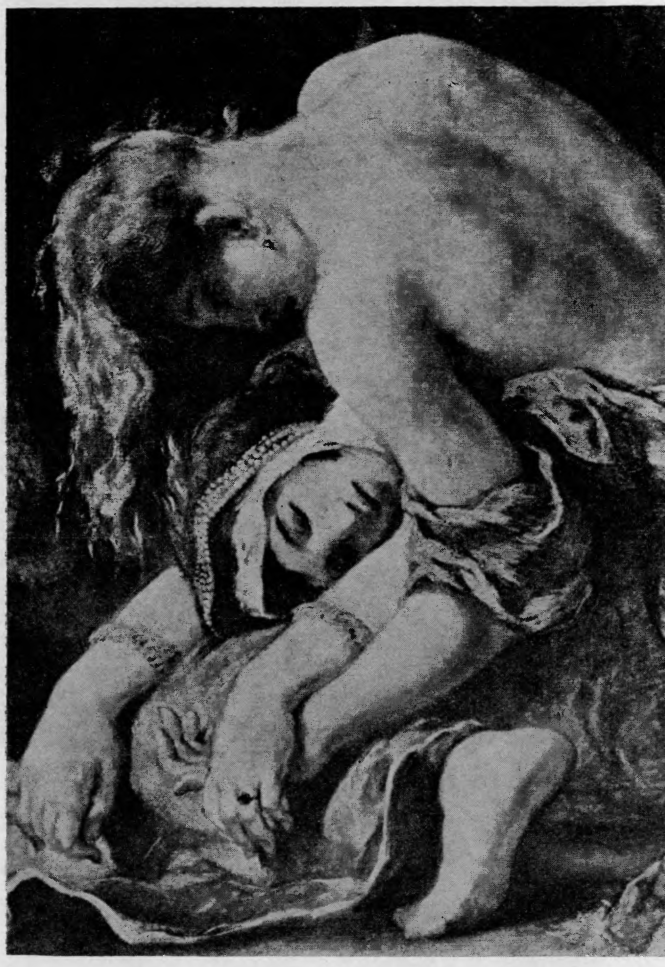


9. HONORÉ DAUMIER — Spălătoreasa

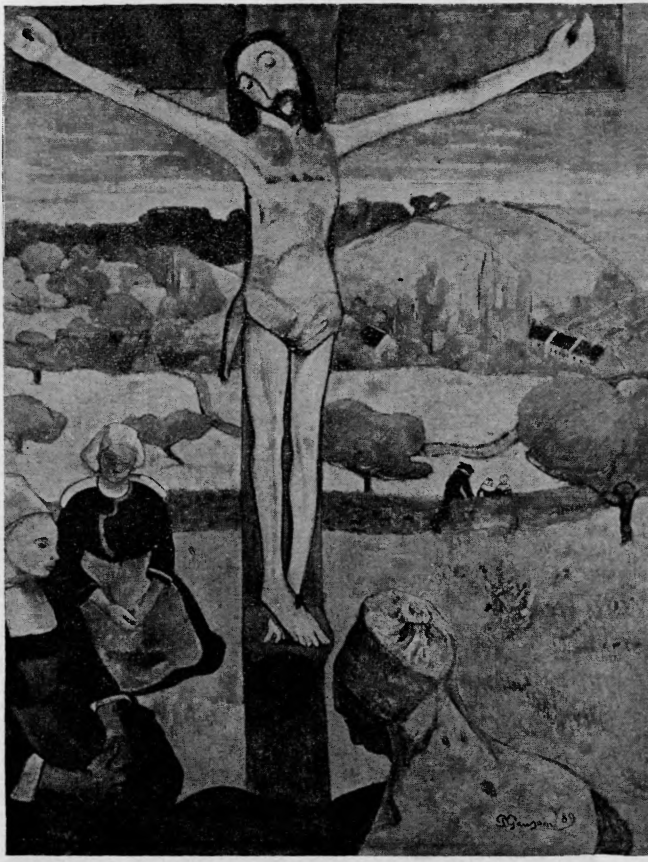




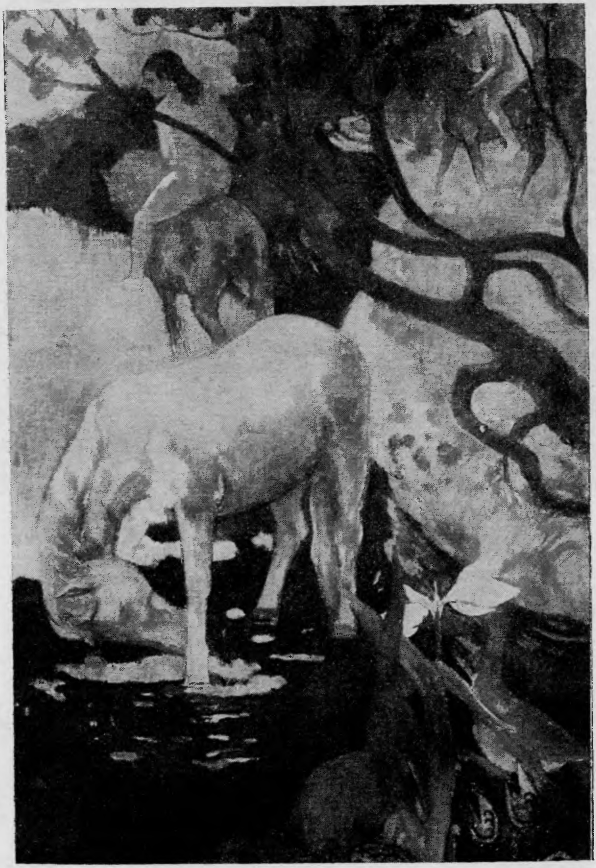
10. HONORÉ DAUMIER — Vagonul de clasa a III-a
11. DELACROIX — Libertatea conducînd poporul



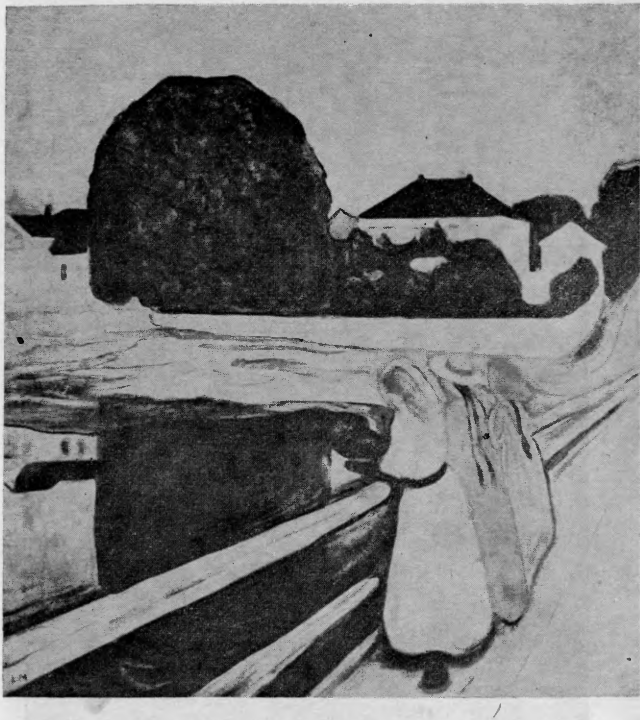
12. DELACROIX — Cucerirea Constantinopolului (detaliu)


PGauguin 89

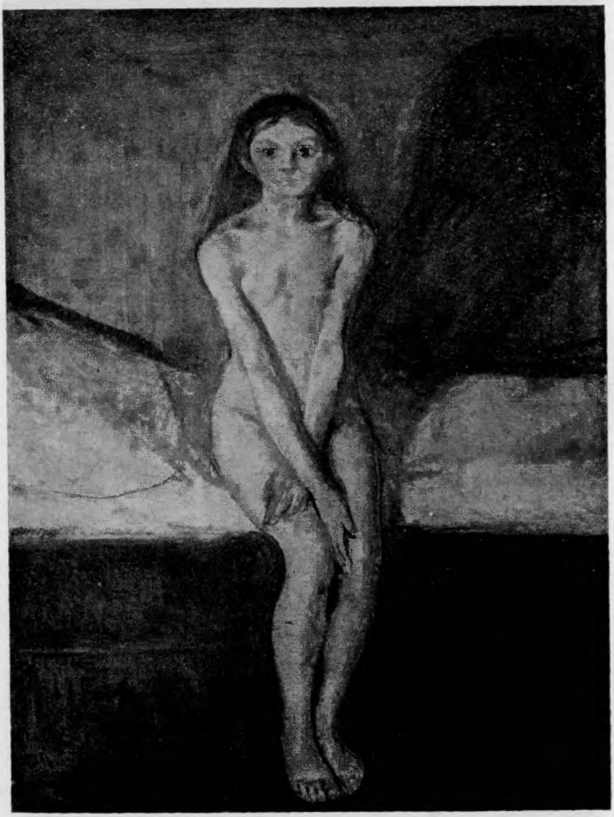
13. GAUGUIN — Hristos galben



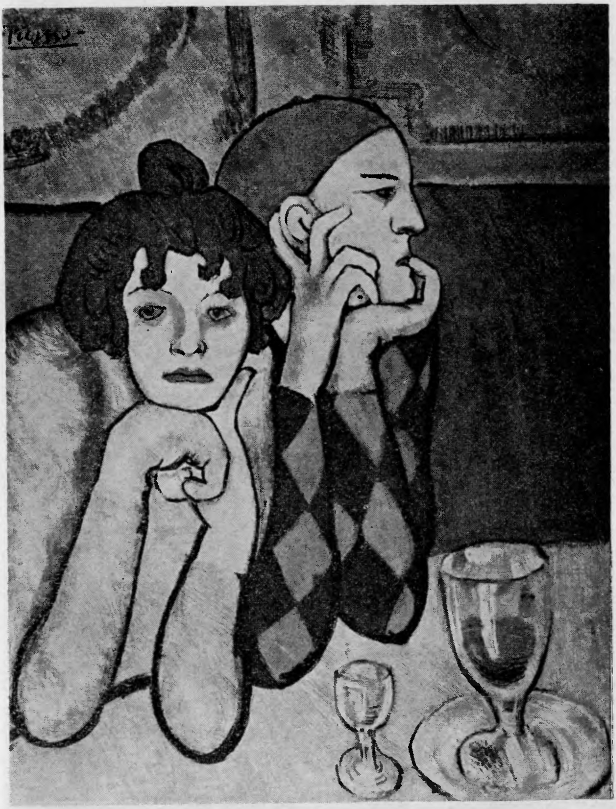
14. GAUGUIN — Calul alb



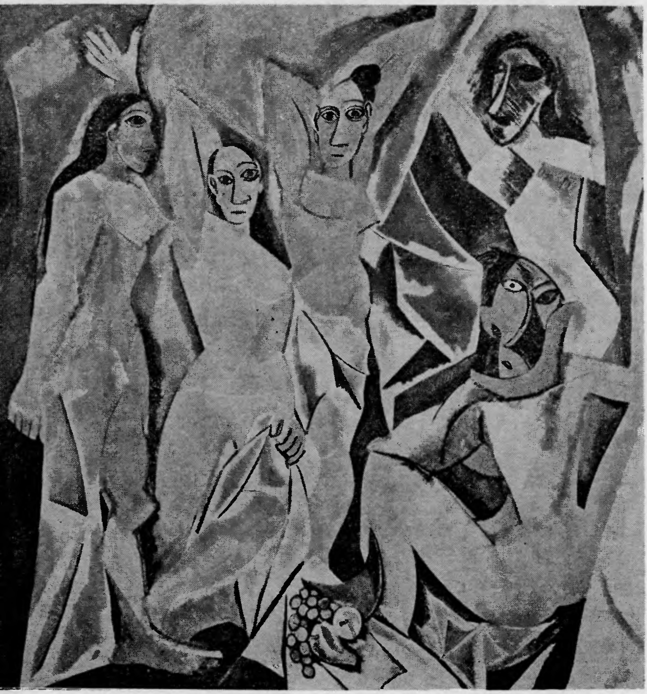
15. EDVARD MUNCH — Fete pe pod



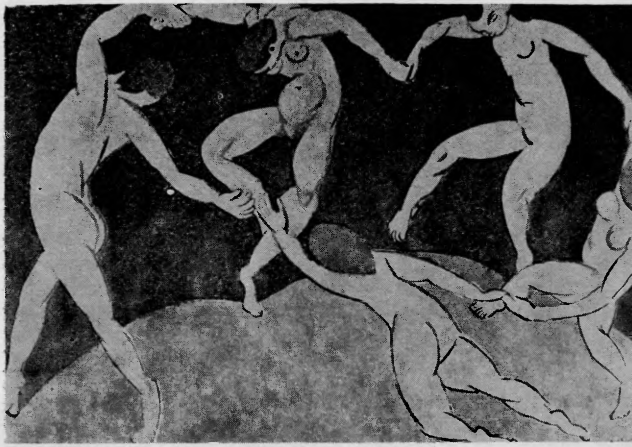
16. EDVARD MUNCH — Pubertate

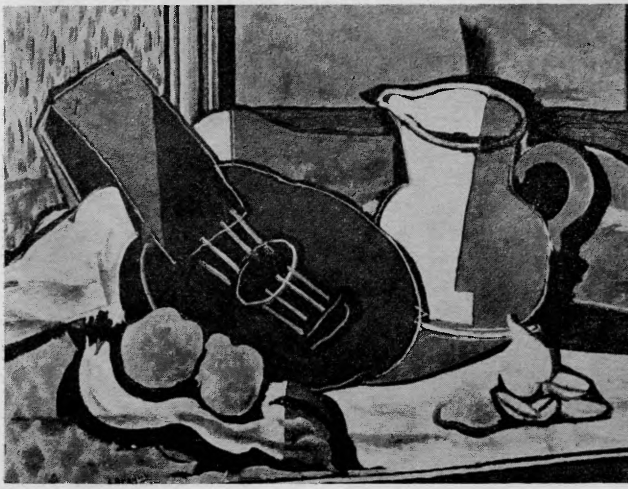


17. PICASSO — Arlechinul și tovarășa lui

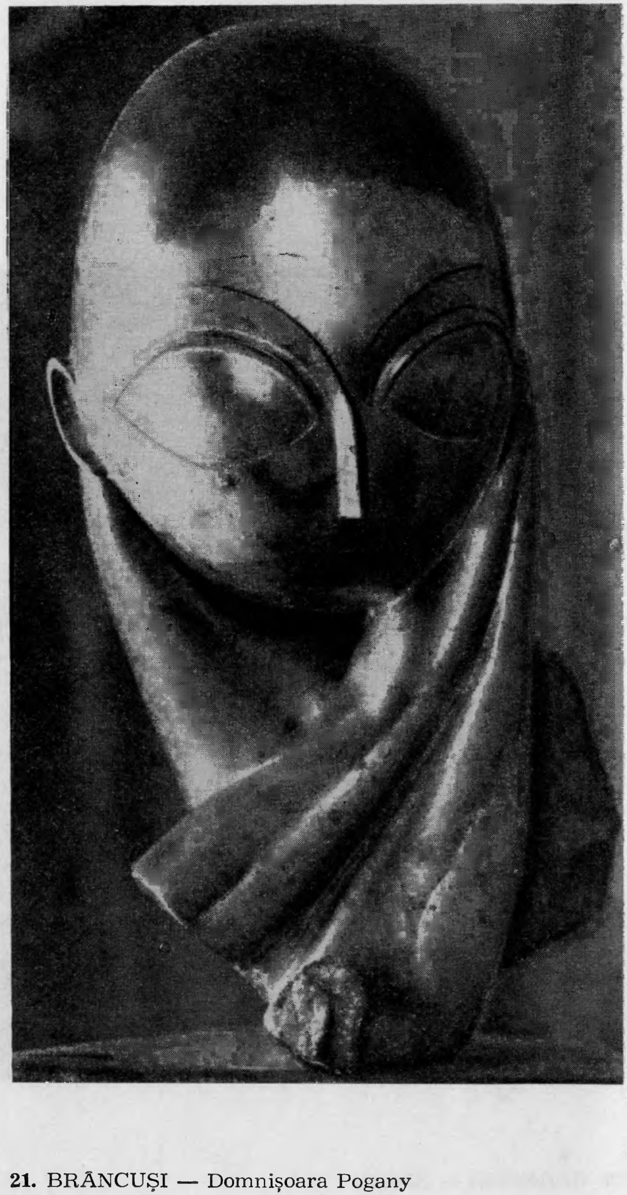


18. PICASSO — Domnișoarele din Avignon

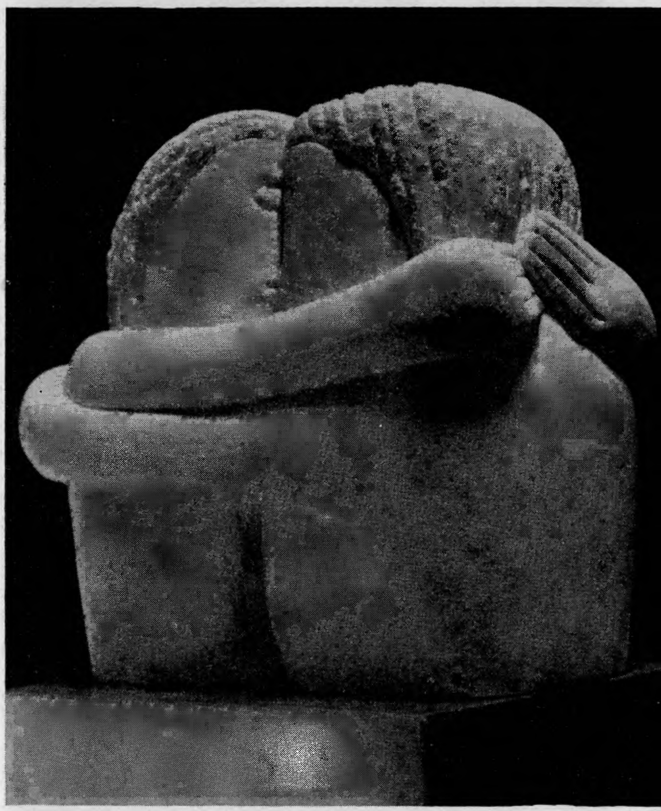




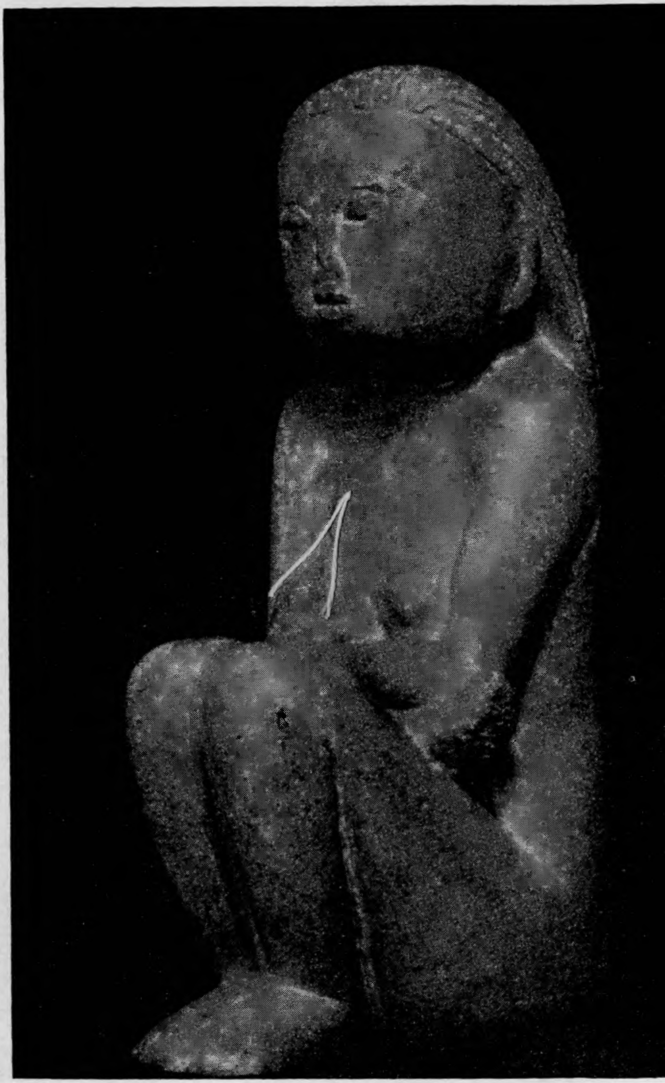
19. H. MATISSE — Dansul
20. G. BRAQUE — Natură moartă



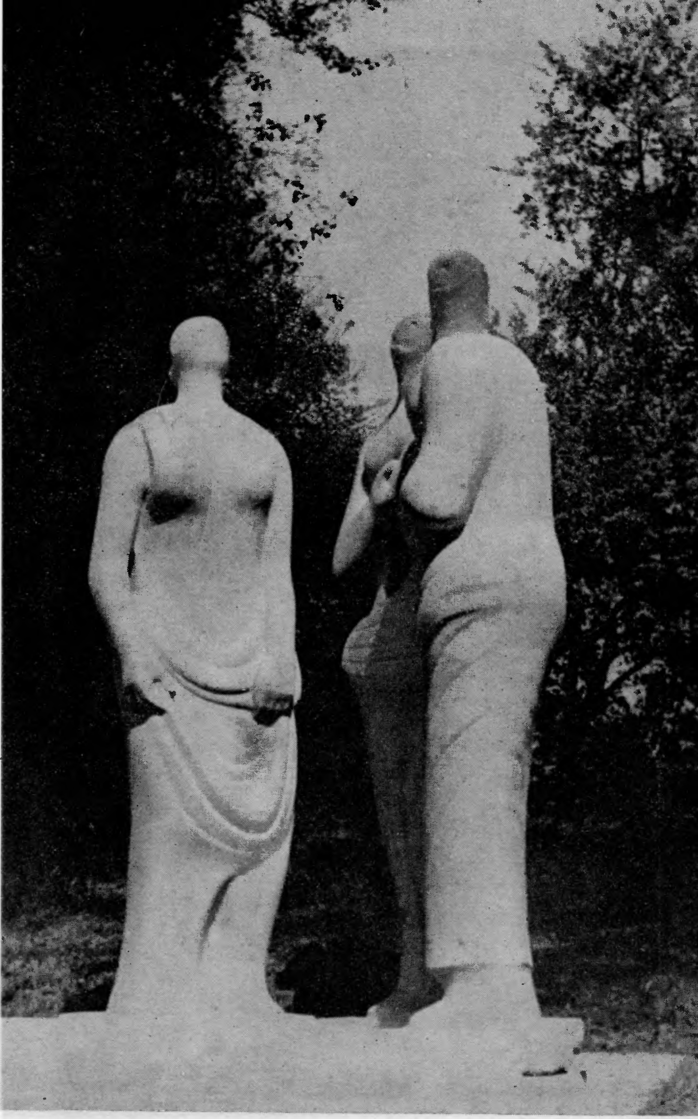
21. BRÂNCUȘI — Domnișoara Pogany



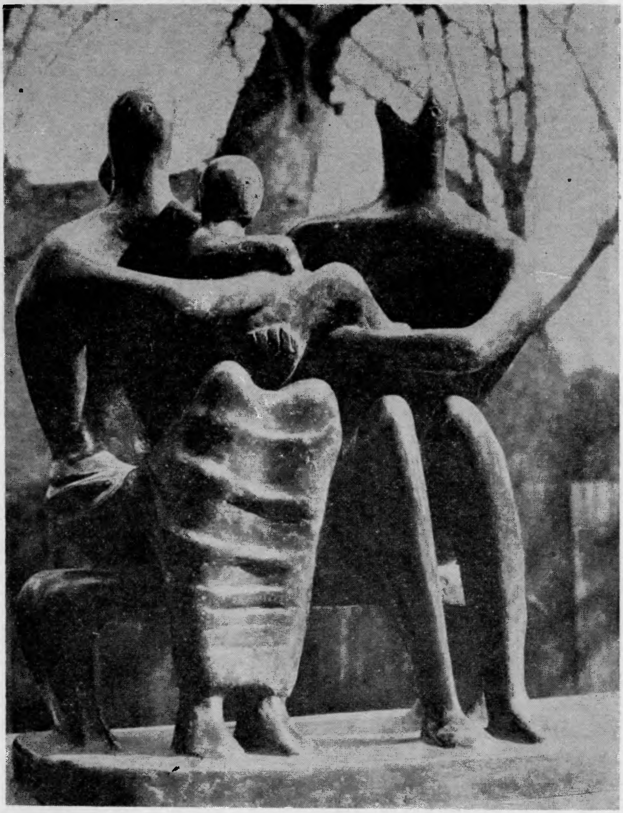
22. BRÂNCUȘI — Sărutul



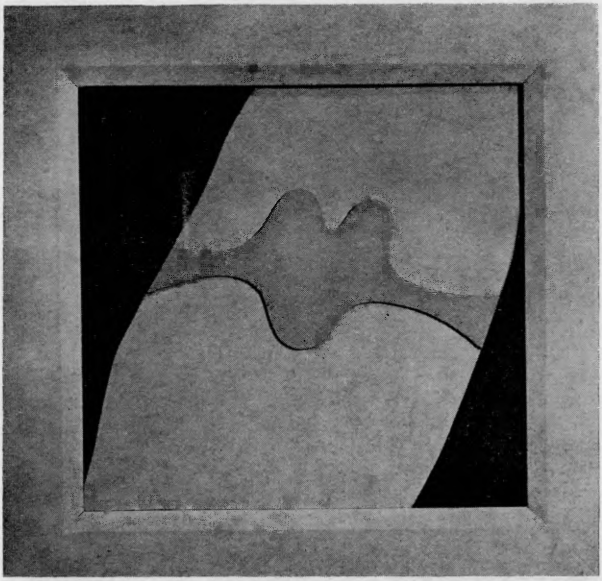
23. BRÂNCUȘI — Cuminţenia pămîntului



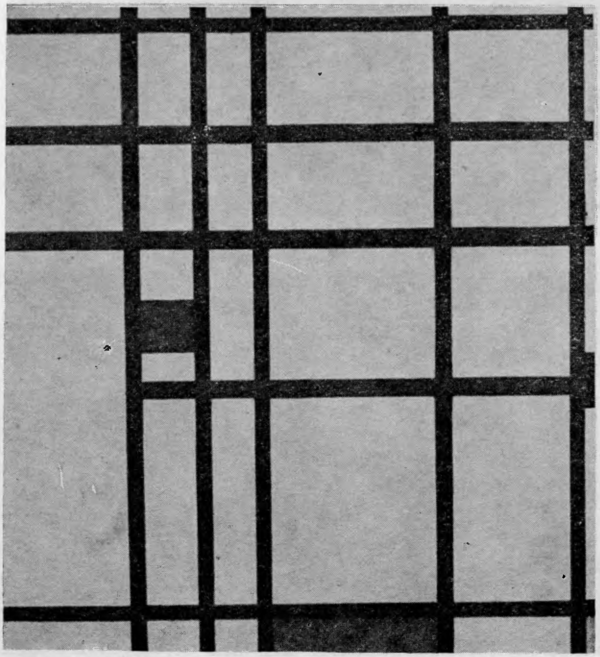
24. H. MOORE — Trei figuri



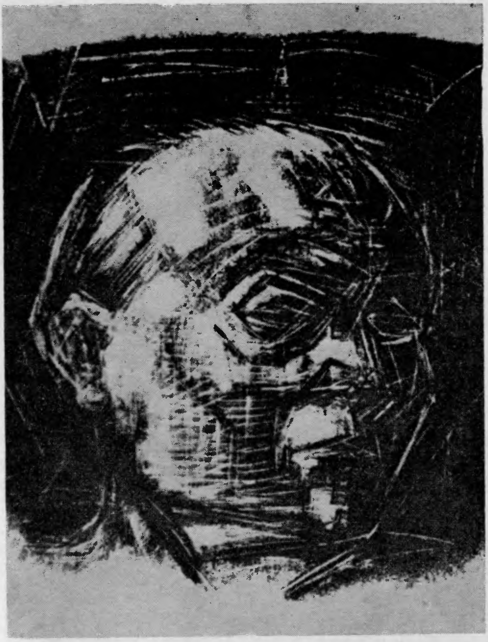
25. H. MOORE — Familia

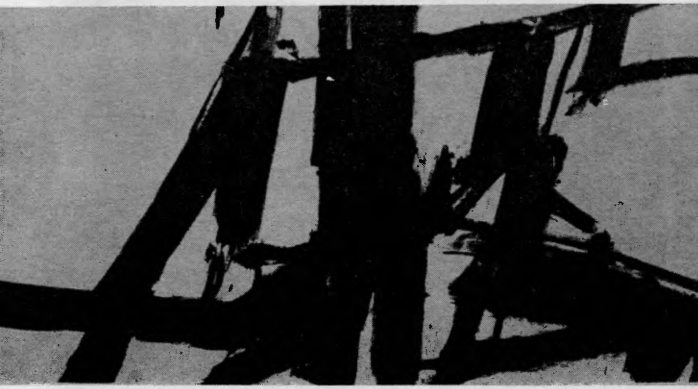


26. HANS ARP — Buze



27. MONDRIAN — Compoziție cu roșu, galben și albastru





28. ANDRÉ MASSON — D. H. Kahnweiler
29. FRANZ KLINE — Zidul din Shenandoah

Lei 8

Biblioteca de artă

65

Biografii, Memorii, Eseuri

confluențe ale artei universale

Spirit erudit și fecund, larg în vederi pentru că nu era capabil să renunțe la tinerețe, Petru Comarnescu făcea parte din categoria acelor oameni pentru care generozitatea intelectuală devine chemare. Entuziasmul său cheltuitor și molipsitor, care nu l-a părăsit niciodată, l-a însoțit pe toate drumurile investigațiilor sale, iar unul dintre acestea trecea și prin vastele domenii ale artei universale.